



*Oben: Onagerhengst aus der Stuttgarter Wilhelma.  
Unten: Kulane beim „Beknabbern“ aus dem Nürnberger Tiergarten.  
Der Onager ist im Sommerfell, die Kulane sind noch im Winterfell,  
z.T. schon im Haarwechsel.*

Thomas Bauer

# Altarabische Dichtkunst

Eine Untersuchung ihrer Struktur und Entwicklung  
am Beispiel der Onagerepisode

Teil I: Studie

1992

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden



Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Bauer, Thomas:**

Altarabische Dichtkunst : eine Untersuchung ihrer Struktur und  
Entwicklung am Beispiel der Onagerepisode / Thomas Bauer. –  
Wiesbaden : Harrassowitz.

Zugl.: Erlangen, Nürnberg, Univ., Diss., 1989

ISBN 3-447-03289-8

Teil 1. Studie. – 1992

D 29

© Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1992

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Papier: Säurefreies Offsetpapier der Firma Nordland Papier GmbH, Dörpen/Ems

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISBN 3-447-03289-8

# INHALTSVERZEICHNIS DES ERSTEN TEILS

Danksagung . . . . .	VII
1 Einleitung . . . . .	1
2 <i>Equus hemionus</i> . . . . .	11
2.1 Die Halbesel Arabiens . . . . .	11
2.2 Färbung, Zeichnung und Körperbau . . . . .	15
2.3 Das Verhalten der Onager . . . . .	24
2.4 Namen und Bezeichnungen für Onager . . . . .	33
3 Die Jagd . . . . .	39
3.1 Jagdarten . . . . .	39
3.2 Der Jäger . . . . .	42
3.3 Die Ausrüstung des Jägers . . . . .	52
4 Die Onagerepisode als Teil der Qaşıde . . . . .	60
4.1 Die Kamelstute und ihre Vergleichstiere . . . . .	60
4.2 Vergleich, Episode, Episodenkombination . . . . .	61
4.3 Der Ort der Onagerepisode in der Qaşıde . . . . .	68
5 Aufbau und Inhalt der Onagerepisode . . . . .	76
5.1 Handlungsstruktur und Dramatis personae . . . . .	76
5.2 Einleitungsformel . . . . .	80
5.3 Einführung der Stuten . . . . .	92
5.4 Frühjahrsweide . . . . .	98
5.5 Hochsommereinbruch . . . . .	105
5.6 Aufbruchserwartung . . . . .	117
5.7 Aufbruch und Marsch zur Tränke . . . . .	123
5.8 Ankunft bei der Tränke, Tränkeszene . . . . .	127
5.9 Jagdszene . . . . .	131
5.10 Schluß . . . . .	145
6 Metrum und Reim . . . . .	149
6.1 Metrum . . . . .	149
6.2 Reim . . . . .	155

6.3 Originalität in Metrum und Reim . . . . .	158
7 Laut- und Wortfiguren . . . . .	163
8 Metonymien . . . . .	172
9 Vergleiche und Metaphern . . . . .	181
10 Formeln . . . . .	205
11 Geschichtliche Entfaltung . . . . .	211
11.1 Die Dichter der Ġāhiliyya . . . . .	211
11.2 al-A‘šā, Labīd und Ka‘b . . . . .	216
11.3 Rabī‘a b. Maqrūm und seine Nachfolger . . . . .	224
11.4 Ibn Muqbil und aš-Šammāḥ . . . . .	225
11.5 Die Ḥudailiten . . . . .	228
11.6 Dichter der Omayyadenzeit . . . . .	230
12 Deutung . . . . .	246
12.1 Konventionalität als Ärgernis: <i>šu‘arā’</i> und Minnesänger I . . . . .	246
12.2 Die Tradition als sekundärer Deviationshintergrund . . . . .	250
12.3 Eine <i>poésie formelle</i> Arabiens: <i>šu‘arā’</i> und Minnesänger II . . . . .	256
12.4 Intertextualität . . . . .	259
12.5 Zweck und Sinn . . . . .	262
Verzeichnis der wichtigsten Eigentümlichkeiten der Episoden . . . . .	274
Episoden-Steckbrief . . . . .	276
Index der Reime und Metren . . . . .	278
Literatur- und Abkürzungsverzeichnis . . . . .	279

## TEIL II:

Texte 1 - 83

Anhang

Wörterverzeichnis

## DANKSAGUNG

Vorliegende Arbeit ist die erweiterte und überarbeitete Fassung einer Dissertation, die im Winter 1989 der Philosophischen Fakultät II (Sprach- und Literaturwissenschaften) der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg vorgelegen hat.

Meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Wolfdietrich Fischer, der die Arbeit betreut und mit Rat und Tat gefördert hat, bin ich zu tiefstem Dank verpflichtet.

Ferner danke ich Herrn Prof. Dr. Otto Jastrow, Heidelberg, und Herrn Prof. Dr. Ewald Wagner, Gießen, die sich für die Drucklegung der Arbeit eingesetzt haben.

Schließlich möchte ich mich bei Herrn Dr. Hans Uhrig, Heidelberg, und Frau Herta Hafenrichter, Erlangen, bedanken, die mir bei der Korrektur der Druckvorlage freundlicherweise behilflich waren.

## 1. EINLEITUNG

Vor rund eineinhalb Jahrtausenden blühte in den Zelten und Palästen der arabischen Halbinsel eine Dichtkunst, die über Jahrhunderte hinweg die Menschen in ihren Bann zog. Aber trotz (und vielleicht sogar wegen) der Fülle an Gedichten, die uns aus dieser Zeit überliefert sind, und trotz des beträchtlichen Aufwands, der zu ihrer Entschlüsselung betrieben worden ist, ist die altarabische Dichtung doch unbestreitbar noch immer eine „terra incognita“<sup>1</sup>. Kaum eine andere Dichtung in einer noch lebenden Sprache läßt uns ihre „Alterität“ so stark fühlen wie die altarabische. Von der Schwierigkeit, die Bedeutung einzelner Wörter zu verstehen, bis hin zur Frage nach dem tieferen Sinn einzelner Gedichte reiht sich Problem an Problem.

Diese Alterität wäre überwunden, wenn es möglich wäre, sich weitgehend in den damaligen Hörer hineinzusetzen, zumindest aber über all das poetische Vorwissen dieses Hörers zu verfügen und damit jedes Gedicht in dem Kontext zu hören, in den es der Dichter gestellt hat, um so die Konnotationen und die ästhetische Wertung der Zeitgenossen nachvollziehen zu können. Der gangbarste Weg, um diesem Ideal wenigstens ein kleines Stück näher zu kommen, scheint mir die Beschränkung auf ein einziges Thema zu sein, ein Thema allerdings, das während der gesamten Periode der altarabischen Dichtung immer wieder behandelt worden ist, aber doch nicht so oft, daß erneut eine Textauswahl getroffen werden müßte, ein Thema, das deutlich abgrenzbar und hinreichend stark konventionalisiert ist, so daß eine Vergleichbarkeit der Texte gewährleistet ist, ein Thema schließlich, das charakteristisch und von hohem künstlerischen Anspruch ist, um die altarabische Dichtung gewissermaßen ins Zentrum zu treffen und nicht eine eher periphere Spur zu verfolgen.

Alle diese Voraussetzungen erfüllen in idealer Weise die Tierepisoden, die im Kamel- und Pferdevergleich der altarabischen Dichtung immer wieder mit großer Hingabe gestaltet worden sind. Gleichzeitig gehören diese Episoden zu den sprachlich schwierigsten Abschnitten der altarabischen Poesie, so daß zu erwarten ist, daß die Sammlung aller

---

<sup>1</sup> So auch Ullmann: Wolf 135.



Texte zu einem dieser Themen eine Reihe von nur inhaltlichen (nicht wörtlichen) Parallelstellen zu Tage bringt, die einander gegenseitig erhellen und damit auch auf lexikalischem Gebiet einigen Gewinn abwerfen. Eher zufällig habe ich mich für jenes Thema der Qaṣīde entschieden, das gemeinhin unter dem Namen „Wildeselbeschreibung“ bekannt ist. Da aber zum einen der Wildesel in der „Wildeselbeschreibung“ nicht beschrieben wird, zum anderen das nicht beschriebene Tier auch kein Wildesel ist, habe ich das Thema zur „Onagerepisode“ umgetauft, was im Laufe der Arbeit ausführlich begründet werden wird. Den Begriff „altarabisch“ verwende ich dagegen nicht-terminologisch. Das älteste und das jüngste Gedicht meines Korpus markieren zwei Punkte auf einem Strang kontinuierlicher, ungebrochener poetischer Tradition. Dieser Tradition gehören alle Texte des Korpus an. Da das Kind einen Namen haben muß, nenne ich es „altarabisch“, obwohl dieser Begriff für omayyadenzeitliche Gedichte in der Regel nicht mehr gebraucht wird. Aber eine zeitliche Abgrenzung des „altarabischen“ Traditionsstrangs ist ohnehin schwierig. Dū ʿr-Rumma gehört auf alle Fälle dazu, der über ein Jahrzehnt früher verstorbene ʿUmar b. Abī Rabiʿa dagegen kaum mehr. „Altarabisch“ ist somit eher ein typologisch als ein zeitlich zu verstehender Begriff.

Die einzige bisher existierende Monographie über eines der konventionellen Themen der altarabischen Qaṣīde ist die Studie Ilse Lichtenstädters über „Das *Nasīb* der altarabischen *Qaṣīde*“ von 1933. Die Autorin hat zu Recht betont, daß „the analysis of the various parts of the *qaṣīda*, such as the description of the camel ... in the same or a similar way as has been done in the case of *nasīb*“<sup>2</sup> eines der großen Desiderata der Qaṣīdenforschung ist. Doch lediglich Manfred Ullmanns Monographie über „Das Gespräch mit dem Wolf“ – einem allerdings erst relativ spät aufblühenden und nicht zu den Standardthemen der Qaṣīde gehörenden Motiv – ist diesem Weg gefolgt.

Grundlage meiner Arbeit bildet ein Textkorpus von 83 Onagerepisoden mit insgesamt 1143 Versen<sup>3</sup> von 27 verschiedenen Dichtern. Mit Ausnahme von IQ 4 habe ich nur Episoden aufgenommen, die mindestens vier Verse umfassen. Die Texte decken einen Zeitraum von

---

2 Lichtenstaedter: A Modern Analysis 430.

3 Also etwa so viel, wie die Diwane von ʿAntara, Ṭarafa und Zuhair in der Edition Ahlwardt (zusammen 1199 Verse).

über 200 Jahren lückenlos ab. Die ältesten Episoden des Korpus sind zu Beginn des sechsten Jahrhunderts entstanden; der letzte große Dichter, der noch Onagerepisoden im alten Stil gedichtet hat (Dūr-Rumma) ist um 715 gestorben. Von den Dichtern aus voromayyadischer Zeit habe ich alle mir zugänglichen Episoden berücksichtigt, wenngleich ich natürlich nicht völlig ausschließen kann, daß ich die eine oder andere Episode übersehen habe. Ich bin aber überzeugt, daß mir nichts wirklich Wesentliches entgangen ist. Für die Omayyadenzeit habe ich eine Auswahl treffen müssen.

13

Der besseren Übersicht halber habe ich die Dichter nach verschiedenen Kriterien in sechs Gruppen eingeteilt. Diese Einteilung erfolgt aus rein praktischen Gründen und soll keine literaturgeschichtliche Periodisierung widerspiegeln.

Gruppe I: Ġāhiliyya (Episoden Nr. 1-12). Die Gruppe umfaßt sechs Dichter, die vor der Verkündigung des Islam gestorben sind, mit insgesamt 12 Episoden. Innerhalb dieser Gruppe sind die Dichter, soweit dies möglich ist, grob chronologisch geordnet.

Gruppe II: „große“ Muḥaḍramūn I (Nr. 13-28). Die Gruppe enthält drei der bekanntesten frühen arabischen Dichter, die jeweils mindestens vier Onagerepisoden hinterlassen haben (dies ist mit „groß“ gemeint, also kein Werturteil), und chronologisch relativ früh liegen: al-Aʿšā und sein Zeitgenosse Labīd sowie Kaʿb, der als Sohn Zuhairs gar nicht so viel jünger gewesen sein kann als die beiden anderen, jedoch erst sehr viel später gestorben ist, vielleicht sogar später als die Dichter der Gruppe IV, in die er aber nicht hineinpaßt. Gruppe II umfaßt 16 Episoden.

Gruppe III: „kleine“ Muḥaḍramūn (Nr. 29-37). In dieser Gruppe sind sieben Dichter zusammengestellt, die alle etwa zwischen 640 und 670 gestorben sein dürften und von denen jeweils nicht mehr als zwei (daher „kleine“ Muḥaḍramūn) Onagerepisoden erhalten sind. Meist handelt es sich bei diesen Dichtern um *muqillūn*, über deren Leben wir wenig oder gar nichts wissen. Lediglich al-Ḥuṭaiʿa ist einer der großen arabischen Dichter, der jedoch dem Genre der Onagerepisode nur sehr am Rande Beachtung geschenkt hat. Gruppe III enthält neun Episoden.

Gruppe IV: „große“ Muḥaḍramūn II (Nr. 38-52). Die zwei Dichter Ibn Muqbil und der vielleicht etwas jüngere aš-Šammāḥ waren Zeitgenossen der Dichter aus Gruppe III, haben jedoch so viele Onagerepisoden verfaßt und spielen für die Entwicklung dieses Genres eine

so gewichtige Rolle, daß sie getrennt von diesen behandelt werden müssen. Von diesen beiden Dichtern – die übrigens miteinander nicht viel gemeinsam haben – stammen allein 15 Episoden des Korpus.

Gruppe V: Hudailiten (Nr. 53–60). Den sechs Dichtern dieser Gruppe ist zunächst nur gemeinsam, daß sie alle zum Stamm der Hudailiten gehören. Zeitlich reichen sie vom früh-muḥaḍramitischen Dichter Abū Ḥirāš bis zu Umayya b. Abī ‘Ā’id, der Lobgedichte auf Omayyadenkalifen verfaßt hat. Obwohl nicht jeder der acht Episoden dieser Gruppe die Stammeszugehörigkeit ihres Dichters angemerkt werden kann, haben die meisten doch genügend Eigenheiten gemeinsam, um die besondere Behandlung der Hudailiten zu rechtfertigen.

Gruppe VI: Dichter der Omayyadenzeit. Während ich alle vor-omayyadischen Onagerepisoden aufgenommen habe, die ich finden konnte, habe ich mich bei den omayyadenzeitlichen Dichtern auf die drei bedeutendsten Onagerepisodendichter beschränkt (al-Aḥṭal, ar-Rā‘ī, Dū r-Rumma). Trotzdem ist diese Gruppe mit 23 Episoden die größte.

Anhang: In der Überzeugung, daß 83 Onagerepisoden entschieden genug und wahrscheinlich mehr sind, als man dem Leser zumuten kann, habe ich eine Reihe weiterer Episoden in einem Anhang nur ganz kurz besprochen. Dabei handelt es sich größtenteils um *poetae minores* der Omayyadenzeit, deren Werk zum Bild, das sich aus der Untersuchung der Dichter des Korpus ergibt, nichts Wesentliches mehr beisteuern kann. Außerdem sind die meisten dieser Gedichte – im Gegensatz zu denen der Dichter der Gruppe VI – bereits in eine europäische Sprache übersetzt worden.

Die Rağazdichtung dieser Zeit habe ich völlig außer acht gelassen. Zwar haben Abū n-Nağm, al-‘Ağğāğ und Ru’ba mehrere Onagerepisoden in diesem Metrum gedichtet, doch besitzen wir zur Rağazdichtung schon die umfassende Monographie Ullmanns. Außerdem tragen die Rağaz-Episoden kaum etwas zum besseren Verständnis der übrigen Episoden bei, weil sie viel unverständlicher als diese sind. Auch entspringen sie einem ganz anderen Kunstwillen, haben also mit den *qariḍ*-Episoden im Grunde nicht mehr viel zu tun und müßten folglich Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein.

In den Jagd- und Trauergedichten einiger Abbasidendichter kommen gelegentlich Onager vor. Auch diese Gedichte wurden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt, weil sie, ähnlich wie die Rağazdichtung, nicht mehr die alte, bis Dū r-Rumma reichende Tradition ungebrochen fortführen, sondern, obwohl sie sich natürlich auf diese Tradition berufen

und von ihr zehren, etwas Neues und Eigenes darstellen. Gerade für die *ṭardiyyāt* ist auch eine andere Traditionslinie entscheidend, nämlich die Schilderung der „Sportjagd“ (s. unten S. 40). Solche Jagdschilderungen gehören zum „Pferderitt“ der *Mufaḥara* und haben mit den hier behandelten Onagerepisoden wenig gemein, bleiben also auch dann außer Betracht, wenn Onager zu den bedauernswerten Opfern des Jagdausflugs gehören.

Schließlich sind nur solche Episoden ins Korpus aufgenommen worden, die, sei es im *Diwan* des Dichters, sei es in einer anderen Gedichtsammlung, zusammenhängend und relativ vollständig überliefert worden sind. In der philologischen Literatur werden gelegentlich Verse zitiert, die aus Onagerepisoden stammen, die in ihrer Gesamtheit als verloren gelten müssen. Solche Verse ließen sich zu philologischen Zwecken hin und wieder verwerten, sind aber für literaturgeschichtliche Betrachtungen ohne Wert. Die weitaus meisten in der Literatur zitierten Onagerverse stammen aus bekannten und gut überlieferten Episoden, die ohnehin im Korpus enthalten sind. Die meisten aus nicht erhaltenen Onagerepisoden zitierten Verse stammen von al-Kumait. Dieser wichtige Dichter der Omayyadenzeit hat mehrere offensichtlich längere Onagerepisoden gedichtet<sup>4</sup>, von denen aber keine einzige zusammenhängend überliefert worden ist. Von anderen Dichtern, deren *Diwan* gleichfalls verloren ist (Aus b. Ḥaḡar, ar-Rā‘ī), besitzen wir dagegen zusammenhängende Textstücke. Von ar-Rā‘ī sind darüberhinaus nur wenige Verse aus verlorenen Episoden erhalten<sup>5</sup>. Von Aus b. Ḥaḡar dürfte so ziemlich alles Wichtige vorhanden sein. Von aš-Šammāḥ kennen wir noch mehrere Onagerepisoden-Fragmente<sup>6</sup>, die wir aber getrost beiseite lassen können, besitzen wir doch von diesem onagerbesessenen Dichter genug zur Gänze erhaltene Episoden. Andererseits sind sogar Gedichte auf uns gekommen, die in der philologischen Literatur nie zitiert werden (DbḌ, ‘AbṬ).

Wir können also feststellen, daß wir beinahe alle Onagerepisoden, die den mittelalterlichen Grammatikern und Lexikographen bekannt waren, gleichfalls kennen. Schwieriger zu beantworten ist die Frage, welchen Anteil an der Gesamtproduktion an Onagerepisoden die uns erhaltenen Episoden ausmachen. Sicherlich haben viele (aber gewiß

4 Vgl. z.B. *Ši‘r Kumait* Nr. 222f., Nr. 536f., bes. aber die Verse aus einer *Ṭawīl-lāmiyya* Nr. 587ff. (587, 592, 593, 595, 600, 607).

5 Vgl. besonders Nr. 3/19, 20/11f., 22/7, 28/11, 21f.

6 Besonders Anhang Nr. 23 und 24.

nicht alle) Dichter, von denen Onagerepisoden überliefert werden, noch mehr davon gedichtet, sicherlich haben sich andere Dichter, deren Werk nur bruchstückhaft oder gar nicht erhalten ist, gleichfalls in diesem Genre versucht. Trotzdem bin ich sicher, Grünebaum zustimmen zu können, wenn er feststellt:

„Man wende nicht ein, die Unvollständigkeit der Überlieferung verdunkle den ursprünglichen Motivenbestand. Gewiss ist die Überlieferung unvollständig. Doch hat sich jeweils das erhalten, was Mit- und Nachwelt als das unterscheidende Besondere und Hochwertige vorwiegend beeindruckt hat.“<sup>7</sup>

Zweifelsohne gehört eine Onagerepisode schon *per se* zum Besonderen und Herausragenden. Wer mit einer solchen Episode vor die Öffentlichkeit getreten ist, tat dies ja gerade, um seine dichterischen Fähigkeiten vorzuführen und konnte der kritischen Aufmerksamkeit seines Publikums sicher sein, während so manches Gelegenheitsgedicht, mag es auch von einem berühmten Dichter gestammt haben, mit dem Anlaß, aus dem heraus es gemacht worden war, wieder vergessen wurde. So bin ich sicher, daß kaum eine Onagerepisode von ähnlicher Qualität wie AbQ, Aus, LM, Š 8 oder dR 1 und 14 der völligen Vergessenheit anheimgefallen ist. Mehr noch. Gute Onagerepisoden konnte nicht jeder x-beliebige Dichter verfassen. Die weitaus meisten der zahlreichen namentlich bekannten arabischen Dichter haben sich wohl nie in diesem Genre versucht. Taten sie es doch (was voraussetzt, daß sie mehr als nur Gelegenheitsdichter waren), war das Ergebnis nicht immer überzeugend. In unserem Korpus finden sich mehrere Episoden, die deutlich zeigen, daß der Dichter seiner Aufgabe nur sehr bedingt gewachsen war. Dies gilt für die meisten Dichter der Gruppe III und mehr noch für die Huḏailiten. Von den acht huḏailitischen Onagerepisoden (wie wenig im Vergleich zur Dicke des Diwans und für ein ganzes Jahrhundert dichterischer Produktion!) sind nur zwei (ŠĠ, aD 1) wirklich gelungen, und diese beiden wären uns auch dann erhalten (beide in *muntahā ṭ-ṭalab*, aD 1 zusätzlich noch in Muf), wenn der Huḏailitendiwan nicht bekannt wäre. Gerade die Sammlung der Gedichte dieses Stammes vermag uns einen Eindruck davon zu geben, was uns mit den übrigen Stammesdiwanen (Abū ‘Amr aš-Šaibānī soll bekanntlich über 80 davon gesammelt haben) verlorengegangen ist: eine Unmenge von Gelegenheitsdichtung, historisch und kulturgeschichtlich sicherlich von höchstem Interesse, literarisch aber doch meist nur

---

7 Grünebaum: Chronologie 339.



belanglose Reimereien. Die wirklich großen Gedichte kennen wir ohnehin. Dabei ist es sicherlich kein Zufall, daß gerade der Ḥudailitendiwan erhalten ist, waren doch zumindest einige Dichter dieses Stammes in der Wahl ihrer Themen originell (Honigsammler etc.). Bezeichnend ist auch, daß sich in S. Kazzarabs Sammlung aller Verse der *poetae minores* der Tamīm überhaupt keine Onagerverse finden. So läßt sich also mit einiger Wahrscheinlichkeit feststellen, daß:

1) kaum eine einzige wirklich bedeutende Onagerepisode der Vergessenheit anheimgefallen ist,

2) die Mehrzahl aller längeren und wichtigeren Onagerepisoden auf uns gekommen ist, und

3) ein repräsentativer Querschnitt der uninspirierten, rein handwerklichen Produktion mittelmäßiger Dichter erhalten geblieben ist.

Daß sicherlich eine Reihe von kurzen Onagervergleichen, die man oft ganz gewohnheitsmäßig in Kamelbeschreibungen einzufügen pflegte, so mancher Entwurf, so manches Stückwerk vergessen und verloren ist, ist selbstverständlich und nicht allzu bedauerlich.

Die Überlieferung ist aber nicht nur so vollständig, wie man nur wünschen kann, sie hat sich auch als zuverlässiger herausgestellt, als zu erwarten war. Die meisten Episoden haben sich so, wie sie überliefert wurden, als sinnvolles Ganzes erwiesen und ließen keinerlei Anzeichen für größere Textverderbnisse erkennen. Besonders auffällig ist dies im Falle der Reihenfolge der Verse. Während frühere Arabistengenerationen sehr schnell dazu neigten, Verse umzustellen (oft, um eine dreiteilige Qaṣīde nach Ibn Qutaibaschem Muster zu bekommen), hat sich im Laufe meiner Arbeit die Beobachtung M. Ullmanns eindrucksvoll bestätigt, daß die Gedichte „nur mit der Versfolge und mit den Worten, mit denen sie auf uns gekommen sind“<sup>8</sup>, sinnvoll sind. Versumstellungen früherer Bearbeiter (Lyall zu AbQ, Geyer zu A 1, Bräu zu Š 8, Hell zu UbḤ 2) mußten rückgängig gemacht werden, tatsächliche Textverderbnisse ließen sich als Kopistenfehler entlarven und leicht heilen (L 35). Nur ganz selten ist wirklich ein Eingriff in den Text einer Onagerepisode vonnöten (Z I, Š 2, 10; IQ 34 und Aus ist ein bzw. sind mehrere Verse zu streichen). Als besonders aufschlußreich erwies sich in diesem Zusammenhang K 14. Nach der ersten Durcharbeitung dieses Gedichts war ich fest davon überzeugt, daß die Reihenfolge der Verse unheilbar durcheinander ist.

---

8 Ullmann: Wolf 137.

Dann zeigte sich aber, daß al-Aḥṭal in Ah 9 eine Paraphrase über dieses Gedicht verfaßt hat, bei der er dessen Aufbau exakt kopiert hat. Wenn diese Anspielung rund fünfzig Jahre nach Ka'bs Tod noch verstanden worden ist (andernfalls hätte eine solche Paraphrase ja keinen Sinn), muß das Gedicht K 14 bis zu dieser Zeit in ebender Form, in der es auf uns gekommen ist, ununterbrochen im Bewußtsein des Publikums geblieben sein. Einen besseren Beweis für die Zuverlässigkeit gerade eines sehr problematischen Textes kann man sich kaum wünschen.

Dies zeigt, daß man mit Versumstellungen nicht vorsichtig genug sein kann<sup>9</sup>. Selbst dann, wenn man mit der gegebenen Versfolge zunächst nicht viel anfangen kann, sollte man vorab gewissenhaft prüfen, ob der Text nicht doch in der überlieferten Gestalt einen Sinn ergibt.

Was für die Versfolge gilt, gilt in etwas abgeschwächter Form auch für den Wortlaut. In jüngster Zeit ist die Crux der Varianten von Vertretern der oral-poetry-Theorie stark übertrieben dargestellt worden. Freilich sind einige Diwane in relativ schlechtem Zustand, etwa der des Imra'alqais (des Lieblingsdichters der oral-poetry-Arabisten). Aber selbst bei ihm ist von Gedicht zu Gedicht zu differenzieren. Während in IQ 4 die beiden gedruckten Rezensionen einen sehr unterschiedlichen Text bieten, sind Zahl und Art der Varianten in IQ 10 und IQ 34 eine *quantité négligeable*.

Ein weiteres Problem, das sich bei der Beschäftigung mit alt-arabischer Dichtung immer wieder stellt, ist das der Echtheit. Hier ist zu unterscheiden zwischen 1. bewußten Fälschungen und 2. Fehlzuschreibungen.

1. Bewußte Fälschungen: Bekanntlich sollen einige Rāwis der Omayyadenzeit die ihnen zugänglichen echten Gedichte um einige weitere aus eigener Feder vermehrt haben. Sicherlich wird es diesen Leuten nicht allzu schwer gefallen sein, ein alt aussehendes Gelegenheitsgedicht oder einen unanfechtbaren Nasīb zusammenzuschustern. Aber im Falle der Tierepisoden dürfte dies doch nicht ganz so einfach gewesen sein. Drei oder vier ganz formelhafte Onagerverse werden sie sicherlich zusammengebracht haben – selbst der Autor dieser Studie würde sich dies mittlerweile zutrauen –, aber eine längere

---

<sup>9</sup> Vgl. auch Geiger: Mu'all. d. Ṭarafa 330, wo er betont, „daß man dort, wo mehrere, oft sogar in der Lesung verschiedene Rezensionen bezüglich der Versfolge übereinstimmen, nicht ohne zwingende Gründe Umstellungen vornehmen darf“.

Onagerepisode einem altarabischen Dichter unterzuschreiben, ist keine Kleinigkeit. Die Onagerepisode als sprachlich und künstlerisch äußerst anspruchsvolles Textstück, das aber gleichzeitig keine aktuellen inhaltlichen Bezüge aufweist, war damit ziemlich fälschungsresistent. Hat man es trotzdem probiert, kann eine solche Fälschung durch die hier angewandte Methode des Vergleichs aller erhaltenen Ausformungen eines Motivs mit relativ großer Sicherheit entlarvt werden<sup>10</sup>. Auf einen solchen Versuch bin ich in der Tat gestoßen. Das Gedicht, das unter dem Namen eines „Imra'alqais b. Ġabala as-Sakūnī“ läuft und im Anhang zu Teil II behandelt wird, muß eine solche bewußte Fälschung sein.

2. Fehlzuschreibungen: Sicherlich sind viele Gedichte z.B. in einem so schlecht überlieferten Diwan wie dem des Imra'alqais nicht wirklich von Imra'alqais. Im Korpus ist mindestens ein Fall von wahrscheinlich falscher Zuschreibung vertreten (K 29, daneben wohl auch Z III). Solche Gedichte sind aber deshalb zumeist trotzdem nicht wertlos, denn wenn sie auch nicht von Imra'alqais oder Ka'b sind, sind sie doch in der Regel von einem ungefähren Zeitgenossen des angeblichen Dichters. Viele der großen Dichter lassen in ihren Gedichten aber einen solch ausgesprochen individuellen Stil erkennen, ihr Werk ist so deutlich aus einem Guß, daß man über die Authentizität zumindest der ihnen zugeschriebenen großen Gedichte ziemlich präzise Aussagen machen kann. Die allermeisten Onagerepisoden von al-A'šā (allenfalls mit Ausnahme von A 65), Labīd, Ibn Muqbil, aš-Šammāh, al-Aḥṭal und Dū r-Rumma tragen jedenfalls deutlich den Stempel ihres Dichters. Auch bei Imra'alqais, an-Nābīga und anderen konnten, trotz der relativ wenigen von ihnen erhaltenen Onagerverse, jeweils charakteristische Züge festgestellt werden. Auch daß Dīrār b. Ḍabba und Rabī'a b. Maqrūm irgendwie zusammengehören, kann man allein schon ihren Onagerepisoden ablesen. Das Bild, das eine literaturwissenschaftliche Analyse ergibt, kann somit auch zur Klärung der Authentizitätsfrage einiges beitragen.

Freilich kann eine literaturwissenschaftliche Untersuchung erst dann beginnen, wenn man weiß, wovon in den zu untersuchenden Texten die Rede ist. Dies ist, wie allein das Mißverständnis, das in

---

10 Natürlich gibt es mehrere relativ kurze Episoden von mittelmäßiger Qualität, die zu fälschen man einem begabten Philologen ohne weiteres zutrauen könnte. Aber ob ein solcher Text nun echt ist oder nicht, ist letztlich für das Gesamtbild ganz unwichtig.

den Episoden geschilderte Tier sei ein „Wildesel“, zeigt, keineswegs immer gewährleistet. Obwohl realienkundliche Forschungen heute um so vieles einfacher sind als zu des unübertroffenen Georg Jacobs Zeiten, ist seitdem nur wenig geschehen. Allein das Vorkommen von „Rehkälbern“ (!) Arabiens in einer jüngeren Studie zur altarabischen Dichtung (*nomina sunt odiosa*) beweist zur Genüge, wie notwendig solche Arbeiten (die man nicht nur als Vorarbeiten ansehen sollte) noch immer sind. Vor allem der Realienkunde sind deshalb die ersten beiden Kapitel dieser Studie gewidmet.

Aufbau, Inhalt und Ort der Onagerepisode sollen in den beiden folgenden Kapiteln untersucht werden. Kapitel 5 zeigt, wie die Dichter aus den einzelnen traditionellen Handlungselementen der Onagerepisode auswählten und diese gewichteten, um ihren eigenen Text zu gestalten. Das Verhältnis zwischen Konvention und Originalität wird hier wie anderswo ein Leitmotiv der Untersuchung sein.

Wie aus diesem Material Dichtung wird, zeigen die nächsten fünf Kapitel, in denen vor allem der stilistischen Ausgestaltung Aufmerksamkeit geschenkt wird. Der geschichtlichen Entfaltung unseres Motivs gilt Kapitel 11.

Zusammenfassung und Ausblick, Überlegungen zu Wesen und Sinn der altarabischen Dichtung und ihrer Stellung innerhalb der Weltliteratur sind Gegenstand des letzten Kapitels.

Die Texte selbst, ihre Übersetzung mit philologischem Kommentar und einer Interpretation sind der Übersichtlichkeit halber in einem zweiten Teil zusammengestellt. Ein Verzeichnis aller Wörter, die in den Episoden vorkommen, schließt den zweiten Band ab.

## 2 EQUUS HEMIONUS

### 2.1 Die Halbesel Arabiens

Oft werden Tierarten aufgrund verschiedenartigster Ähnlichkeiten nach anderen Tierarten benannt, ohne daß man durch solche Bezeichnungen irgendeine nähere Verwandtschaft zwischen diesen Tierarten andeuten will. Man denke etwa an unser deutsches Wort „Meerschweinchen“ oder an das arabische *baqar al-waḥš* für die Oryxantilope, die noch heute in Teilen Arabiens so genannt wird<sup>1</sup>, ohne daß jemand auf den Gedanken kommt, dieses Tier hätte biologisch tatsächlich etwas mit unserem Hausrind zu tun.

Anders verhält es sich mit dem „Wildesel“, einer Bezeichnung, die dem arabischen *ḥimār al-waḥš* oder *ḥimār waḥšī* entspricht, die von den Dichtern selbst aber nur ganz selten verwendet worden ist<sup>2</sup>, bei den Philologen (die das Tier aus eigener Anschauung zumeist nicht gekannt haben dürften) aber der übliche Name war und sich infolgedessen in europäischen Übersetzungen altarabischer Dichtung eingebürgert hat. Weil es Wildesel, die die Stammform unseres Hausesels sind, tatsächlich gibt, und weil diese Tiere den in den Qaṣīden vorkommenden auch halbwegs ähnlich sind, ging man, ohne je darüber nachzudenken, davon aus, daß die von den Dichtern geschilderten Tiere tatsächlich Wildesel sind. Dies ist aber nicht der Fall.

Zur Veranschaulichung des Folgenden mag nachstehende Übersicht nützlich sein<sup>3</sup>:

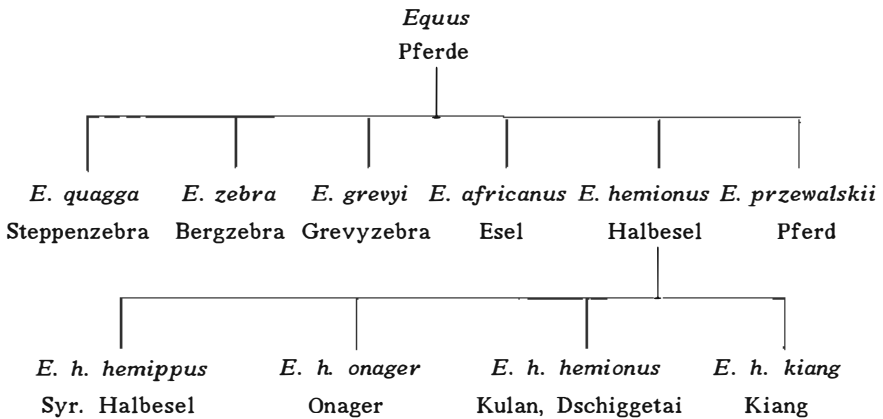
---

1 *baqar waḥš*, vgl. EI<sup>2</sup> 541 b oben; ähnlich (*baqarah waḥšīya*) Allen/Smith: Hunting Techniques 136.

2 So oder ähnlich \*Adī b. Zaid 125/8, \*K 1/46, \*bMuq 10/65.

3 Nach Klingel: Verhalten der Pferde 1.





Die Gattung *Equus* (einzige Gattung der Familie der *Equidae*) umfaßt sechs Arten, von denen uns die drei „Zebras“ und die Pferde nicht weiter zu interessieren brauchen. Aber auch die beiden Unterarten des Wildesels (vom schon in vorgeschichtlicher Zeit ausgestorbenen Atlas-Wildesel<sup>4</sup> können wir ohnehin absehen) können nicht mit dem arabischen „Wildesel“ identisch sein. Der nubische Wildesel, die wichtigste Stammform unseres Hausesels, „ist mausfarben und hat ein helles Maul und einen hellen Bauch. Typisch ist ein schmaler schwarzer Streifen über dem Widerrist, der senkrecht auf den schmalen Aalstrich des Rückens trifft. Dieses charakteristische Schulterkreuz ist auch oft beim Hausesel zu finden“<sup>5</sup>. Dem Somaliwildesel „fehlt der Schulterstreifen der nubischen Variante, von der er sich außerdem durch dünne schwarze Horizontalstreifen an den Beinen unterscheidet“<sup>6</sup>. Seine Färbung ist „grau mit einem Stich ins Rosafarbene“<sup>7</sup>.

Diese Beschreibungen dürften genügen, um zu zeigen, daß der arabische „Wildesel“ *nicht* der Spezies *Equus africanus* angehört. Das arabische Tier ist 'aṣḥar und 'aṣḥam, „gelbbraun/isabellenfarbig“<sup>8</sup>, sein Bauch ist grau-weiß<sup>9</sup>. Diese Weißfärbung der Bauchseite reicht an den Weichen höher hinauf, weshalb die Araber das Tier 'aḥqab

4 Vgl. Grzimeks Enzyklopädie Säugetiere IV 581.

5 Clabby: Naturgeschichte 52f.

6 Ebd. 53.

7 Grzimeks Tierleben XII 550, vgl. auch Krumbiegel: Einhufer 28.

8 Vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 375f., 378f. und hier unten S. 15 mit Anm. 24f..

9 Vgl. ebd. 267f.

nannten<sup>10</sup>. Esel sind aber weder isabellenfarbig noch an den Weichen weiß. Beides ist dagegen *Equus hemionus*. Dieser

„ist ein flinkes Tier von leichtem Körperbau und wird etwa 130 Zentimeter hoch. Unter Berücksichtigung leichter Abweichungen im Sommer- oder Winterfell kann man sagen, daß der obere Teil des Körpers sandfarben ist, während die Unterseite, die Gliedmaßen und die Nase fast weiß sind. Das Rückgrat entlang läuft ein dunkler Aalstrich. Die Mähne ist kurz und aufrecht, der Stirnschopf fehlt. Der Schweif ist kurz behaart und endet in einem dunkleren Büschel. Die Hufe sind breit und pferdeähnlich, die Ohren liegen in der Länge zwischen denen des Pferdes und des Wildesels.“<sup>11</sup>

*Equus hemionus* war einst in einem ziemlich geschlossenen Gebiet von Arabien bis in die Mongolei, in Nordindien und Tibet verbreitet und hat verschiedene Unterarten ausgebildet, von denen sich die tibetische (der Kiang) relativ deutlich von den übrigen abhebt. Die Unterschiede der übrigen Unterarten „betreffen die allgemeine Größe, Feinheiten des knöchernen Schädels und geringfügige Farbverschiedenheiten. Es bedarf eines fachmännisch geschulten Auges, um sie zu sehen“<sup>12</sup>. V. Mazak unterscheidet (ohne den Kiang) drei Subspezies:<sup>13</sup> 1. den mongolischen Kulan oder Dschiggetai *E. hemionus hemionus*<sup>14</sup>, 2. den Onager *E. hemionus onager*, der vom Zagros-Gebirge über Turkestan, Afghanistan bis nach Balūčistān und Nordwestindien verbreitet ist<sup>15</sup>, und schließlich 3. den Syrischen Onager *E. hemionus hemippus*<sup>16</sup>. In Arabien war sicherlich die Unterart *E. h. hemippus* verbreitet, allenfalls im Nordosten auch *E. h. onager*. Über Jahrtausende wurden die Tiere bejagt, ohne daß den Halbeseln allzu nachhaltiger Schaden entstand. Erst dank unserer modernen technischen Errungenschaften ist es gelungen, *E. hemionus hemippus*, den „Wildesel“ der Bibel und der arabischen Dichtung, endgültig auszurotten:

10 Vgl. ebd. 81; zu all diesen Ausdrücken vgl. auch unten S. 15ff.

11 Clabby: Naturgeschichte 46.

12 Krumbiegel: Einhufer 30.

13 Vgl. Mazak: Asiatische Wildesel passim, bes. S. 292.

14 Nach anderen zwei verschiedene Unterarten: *E. h. kulan* und *E. h. hemionus*, vgl. Grzimeks Enzyklopädie Säugetiere IV 583.

15 Die indische Form wird gelegentlich als eigene Unterart angeführt, genannt „Khur“ oder „Ghorkhar“ (*E. h. khur*), vgl. Grzimeks Tierleben XII 559, 562, Clabby: Naturgeschichte 47.

16 Eine weitere Unterart, *E. h. anatolensis*, wurde „schon in älterer geschichtlicher Zeit ausgerottet“ (Grzimeks Tierleben XII 559).

„It could not resist the power of the modern guns in the hands of the Anazeh and Shammar nomads, and its speed, great as it may have been, was not sufficient always to escape from the velocity of the modern motor car which more and more is replacing the Old Testament Camel-Caravan.“<sup>17</sup>

Auch die übrigen Halbesel sind selten geworden und nur noch in ganz wenigen Resten ihres ehemaligen Verbreitungsgebiets anzutreffen. Onager und Kulane werden in mehreren deutschen Tiergärten gehalten und erfolgreich gezüchtet<sup>18</sup>.

Leider gibt es für *Equus hemionus* keinen eingebürgerten deutschen Trivialnamen, den man etwa in Übersetzungen altarabischer Gedichte verwenden könnte. „Hemionus“, die korrekte Bezeichnung der Spezies, und deren deutsche Übersetzung „Halbesel“ sind im allgemeinen Sprachgebrauch nicht eingebürgert und auch nicht schön. Der Name „Wildesel“ ist allenfalls dann korrekt, wenn man von „asiatischen Wildeseln“ spricht und dabei keine Assoziationen zu unseren Hauseseln verbindet, was sich aber nicht vermeiden läßt. Da aber die Konnotationen, die man in Mitteleuropa mit Eseln verbindet, auf Halbesel keinesfalls zutreffen – O. Antonius schildert einen Hemippushengst als „feurig im höchsten Grad“, „ein prächtiges Bild ungebändigter Wildheit“<sup>19</sup> –, da die Bezeichnung „Wildesel“ stets vielerlei falsche Vorstellungen über das Aussehen der Tiere und über vermeintliche Verwandtschaftsbeziehungen zu Hauseseln heraufbeschwört, und da die Verwendung des Wortes „Wildesel“ die Übersetzer immer wieder zu Kapriolen verleitet, so etwa auch die Autoren der Einheitsübersetzung der Bibel, die Jer. 2/24 und Dan. 5/21 von einer „wildes Eselin“ bzw. von „wildes Eseln“ sprechen, was ja etwas ganz anderes ist<sup>20</sup> –

---

17 Antonius: Geographical Distribution 559; vgl. auch Harrison: Mammals of Arabia III 622, wo zahlreiche Berichte über Onagerbeobachtungen aus Arabien und dem Fruchtbaren Halbmond zusammengestellt sind. Im israelischen Bar-Hai Tierreservat bei Elat, wo man die ganze Tierwelt der Bibel wieder ansiedeln möchte, hat man mangels *E. h. hemippus* auf *E. h. onager* zurückgegriffen (vgl. ebd.).

18 Onager in Stuttgart, Heidelberg, Hamburg, Jadeberg und Krefeld; Kulane in Nürnberg, München und Pforzheim.

19 Antonius: Beobachtungen an Einhufern I 24.

20 Ein ähnliches Problem hatte Wahrmond bei der Abfassung seines „Handwörterbuchs“. Wie nennt man das männliche Junge, also das „Stierkalb“, einer „Wildkuh“, arab. *ḡuḍar*, auf deutsch? Wahrmond verfiel auf „wildes Büffelkalb“.

aus all diesen Gründen ist der Begriff „Wildesel“ bei Übersetzungen altarabischer Dichtung unbedingt zu vermeiden<sup>21</sup>.

Die beste Lösung ist sicherlich, das Wort *Onager* zu verwenden, eine Zusammenziehung aus ὄνος ἄγριος, zunächst also nur der „Wildesel“, wobei aber nicht ganz sicher ist, welcher Equide einst damit gemeint war<sup>22</sup>. Ob nun zu Recht oder nicht, es „hat sich eingebürgert, diesen Namen für alle westlichen Halbesel Asiens zu gebrauchen; man spricht daher vom ‚Indischen Onager‘, vom ‚Persischen Onager‘ oder vom ‚Mesopotamischen bzw. Syrischen Onager‘“<sup>23</sup>. Da das Wort *onager* bereits durch lateinische, französische und z.T. auch englische Übersetzungen und Studien in die Arabistik eingeführt ist, da das Wort die korrekte wissenschaftliche Bezeichnung einer Unterart ist, die der in Arabien vorkommenden äußerst nahesteht, da das Wort in jedem Nachschlagewerk verzeichnet ist und jede falsche Gedankenverbindung zum Hausesel ausschließt, scheint mir „Onager“ das einzig brauchbare Äquivalent zum arabischen *ʿayr* zu sein.

## 2.2 Färbung, Zeichnung und Körperbau

a) Grundfarbe: An den wenigen Stellen, an denen die Färbung der Onager erwähnt wird, wird sie *ʿaṣḥam*<sup>24</sup> oder *ʿaṣḥar*<sup>25</sup> genannt. Beide Bezeichnungen werden fast ausschließlich vom Onager gebraucht. *ʿaṣḥar* bedeutet „gelblich graubraun“, nach den arab. Lexikographen soll *aṣḥar* das Gelbbraun vertrockneter Pflanzen bezeichnen<sup>26</sup>. Für dieselbe Färbung, allenfalls für eine etwas dunklere Nuance, steht *ʿaṣḥam*. ar-Rāʿī nennt Ra 34/38 die Onager *ṣuqr* „Rotbraune“<sup>27</sup>. Der Omayyadendichter al-Aḥṭal nennt Aḥ 140/13 einen Onagerhengst *ʿaḥmaru taḥsibu lawna l-warsi ḥālaṭaḥū*. *ʿaḥmar* bezeichnet den

21 Etwas anderes ist es, wenn es sich um mittelalterliche Schriften handelt, in denen expressis verbis vom *ḥimār al-waḥš* gesprochen wird. Viele Philologen scheinen tatsächlich der Ansicht gewesen zu sein, daß es sich bei diesen Tieren um nicht-domestizierte Esel gehandelt hätte.

22 Vgl. Trumler: Entwurf einer Systematik 117ff.

23 Ebd. S. 117.

24 *ʿaṣḥam*: UbḤ 2/5, Um 27; *ṣaḥmāʾ*: \*K 9/15; *ṣuḥm*: \*L 2/27, UbḤ 4/9.

25 *ʿaṣḥar*: \*ḍR 10/36, \*ḍR 16/27; *ṣuḥr*: ḍR 1/41.

26 Fischer: Farb- und Formbez. 375.

27 Vgl. ebd. S. 343ff.

gesamten Rot-Braun-Bereich<sup>28</sup>, *wars* ist eine safranfarbige Droge. Der *miṣrā* heißt also: „ein Brauner, von dem man annehmen könnte, er sei mit der Farbe des Wars vermischt“. Die Stelle deutet demnach auf eine relativ dunkle Färbung hin, was durch die Bezeichnung *ʾaḥdariyy* bestätigt wird, die al-Aḥṭal für denselben Hengst zwei Verse vorher verwendet hat.

*ʾaḥdariyy* ist eine der häufigsten Bezeichnungen des Onagers überhaupt und im Korpus rund ein dutzendmal belegt<sup>29</sup>. Über Ursprung und Bedeutung dieses Begriffs, der den arabischen Philologen offensichtlich völlig dunkel war, ist eine abenteuerliche, mit mancherlei Variationen erzählte Geschichte im Umlauf, wonach ein Pferdehengst namens al-Aḥdar aus dem Stall des Perserkönigs Ardašīr b. Bābak davonlief und verwilderte und mit Wildeselinnen Nachkommen zeugte, die größer, schöner und langlebiger als andere (Haus- und Wild-) Esel sind<sup>30</sup>. Eine sprachliche Analyse zeigt dagegen, daß *ʾaḥdariyy* eine Art- oder Rassenbezeichnung ist, die von dem nicht belegbaren Adjektiv *ʾaḥdar* abgeleitet ist<sup>31</sup>. W. Fischer kommt zu dem Schluß, „daß *aḥdariyy* als Artbezeichnung einer Wildeselrasse als ‚zu der Art *aḥdar* ‚düster, dunkel‘ gehörend‘ interpretiert werden muß“<sup>32</sup>. Mit dieser dunkleren Färbung muß ein dunkleres Gelbbraun oder helleres Rötlichbraun gemeint sein, wie aus dem zitierten Vers al-Aḥṭals hervorgeht. Die Färbung kann sich aber nur in Nuancen von *ʾaṣḥar/ʾaṣḥam* unterschieden haben<sup>33</sup>.

Bemerkenswert ist, daß *ʾaḥdariyy* im Gegensatz zu den anderen auf die Körperzeichnung Bezug nehmenden metonymischen Onagerbezeichnungen, die hier genannt wurden oder noch zu nennen sind, nicht auf alle Onager zuzutreffen scheint, sondern eine bestimmte Rasse, Unterart o.ä. benennt. Alle anderen derartigen Ausdrücke bezeichnen nicht jeweils Tiere, die sich durch das bezeichnete

28 Vgl. ebd. S. 337.

29 *ʾaḥdariyy*: AbQ 14, Z II 5, N 6/11, \*L 38/4, Huṭ 3/7, Š 6/10, Aḥ 140/11, dR 46/19, \*Šamardal 10/12, al-Farazdaq S. 746 V. 8; *ʾaḥdariyya*: dR 68/47; *ʾaḥdariyyāt*: \*L 26/51, \*dR 41/34; *al-ʾaḥdar*: bMuq 16/14.

30 Nach al-Ğāḥiẓ: *ḥayawān* I 139; vgl. auch Ahlwardt: Chalef 341.

31 Vgl. hierzu und zum Folgenden Fischer: Farb- und Formbez. 386-389.

32 Ebd. S. 387.

33 Vgl. auch \*Šamardal 10/12, wo der Dichter von einem hellfarbigen (*ʾaʿyas*) Kamelhengst spricht, „den ein rassiger Hals in der Farbe eines Aḥdar-Wildesels zierte“ (Übs. Seidensticker; zu *ʾaʿyas* vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 167f.).



Merkmal von den anderen Onagern unterscheiden, sondern greifen nur ein Merkmal heraus, das allen Tieren zukommt<sup>34</sup>. Alle Onager sind also *'ahqab*, *'aqmar*, *ğawn as-sarāt* etc., natürlich auch die *'ahdariyy*-Tiere. Letztere unterscheiden sich von den übrigen offensichtlich nur durch ihre etwas dunklere Färbung, vielleicht auch, falls wir der Legende soviel Wahrheitsgehalt zubilligen, durch ihre Größe. Wenn also in der altarabischen Dichtung zwei Onager-„Rassen“ erwähnt werden, von denen die eine etwas dunkler gefärbt und größer ist, könnte man den naheliegenden Schluß ziehen, daß mit den dunkleren Tieren die Unterart der persischen Onager, *E. h. onager* gemeint ist, die sich von *E. h. hemippus* ja fast ausschließlich durch ihre Größe und Färbung unterscheidet. Tatsächlich weisen auch die Ortsnamen in einigen der Episoden, in denen die Onager als *'ahdariyy* bezeichnet werden, auf Nordostarabien und Mesopotamien<sup>35</sup>. Andere Stellen<sup>36</sup> deuten aber doch daraufhin, daß alle Halbesel Arabiens der Unterart *hemippus* angehört haben und daß *'ahdariyy* lediglich etwas dunkler gefärbte (und vielleicht größere und stärkere) Individuen dieser Unterart bezeichnet. Endgültig läßt sich die Frage aber nicht lösen.

b) Weißfärbung des Bauches und der Flanken. Von der sandgelb/gelbbraunen Färbung heben sich größere Zonen weißer oder weißlicher Färbung deutlich ab, vor allem der Bauch, die Beine (besonders auf der Innenseite), die Nüsterngegend, ein weißer Fleck oder Streif an den Flanken, der die Weißfärbung des Bauches gewissermaßen nach oben fortsetzt, sowie ein breiter „Spiegel“<sup>37</sup>.

Ibn Muqbil nennt den Onager 29/24 *'abyaḍ al-baṭn* einen „mit weißem Bauch“. Auf die Weißfärbung des Bauches bezieht sich auch der Ausdruck *'aqmar*<sup>38</sup>. Das Wort ist ursprünglich Helligkeitsbezeichnung und bedeutet „mondhell, vom Mond erleuchtet“<sup>39</sup>. Ist der

34 In diesem Sinne ist Fischer: Farb- und Formbez. 32 mit Anm. 2 und S. 387 Anm. 3 zu modifizieren.

35 Z.B. \*ḡR 41/34: *mina l-'ahdariyyāti l-lawāti ḥayātuhā 'uyūnu l-'Irāqi, fayḍuhū wa-ğadāwiluh*; vgl. auch Aḥ 140, ḡR 46/19-21.

36 Vgl. Š 6/10, 11, 14; auch ḡR 25/28.

37 Vgl. die Abb. und Antonius: Beobachtungen an Einhufern I 21, Mazak: Asiat. Wildesel 282.

38 I.K. nur pl. *qumr*: K 6/25, ḡR 12/61, 27/54; weitere Belege Fischer: Farb- und Formbez. 267f.

39 Ebd. S. 266.

Himmel tagsüber bedeckt, so daß die Sonne so trüb hindurchscheint, als wäre sie der Mond, sprechen die Araber von einem „Mondschein-himmel“. Der wiederum schien ihnen auszusehen wie der Bauch einer Esel- oder Onagerstute. So wurde also *'aqmar* in der Bedeutung „mit grau-weißer Bauchseite“ zum Ersatzwort für Onager<sup>40</sup>.

Die Grenzlinie zwischen gelbbrauner Färbung und weißer Bauchfärbung nennt explizit *Dū r-Rumma* *ḡR* 27/67, wenn er einen Jäger schildert, der bei den Onagern „immer über die Stelle zielt, wo auf der linken Seite die gelbbraune Färbung mit dem Weiß zusammentrifft“ (*ḥaytu taltaqī ... ṣuḥārun wa-wāḍihun*). Der Vers könnte aus einem Jagdlehrbuch stammen. Genau an der bezeichneten Stelle hinter dem linken Oberarm sitzt nämlich das Herz des Onagers.

Mehr noch als die weiße Bauchfärbung ist den Arabern der weiße Flankenfleck oder -streif ins Auge gefallen. Ihn meint *Imra'al-qais* mit dem Ausdruck *'ablaq al-kašḥayn* „an den Flanken weiß gefleckt“<sup>41</sup>. Häufiger wird auf den Flankenfleck mit einem Wort Bezug genommen, das zur Onagermetonymie schlechthin geworden ist: *'ahqab*<sup>42</sup>. Ableitungsbasis ist das Wort *ḥaqab*. So heißt bis heute der hintere Satteltgurt des Kamelsattels<sup>43</sup>. *'ahqab* bedeutet also: „an der Stelle, an der (beim Kamel) der hintere Satteltgurt (*ḥaqab*) sitzt, besonders charakterisiert, nämlich: weiß gefärbt“<sup>44</sup>. Ich übersetze die Metonymie *'ahqab* in der Regel mit „einer mit hellem Flankenstreif“. Das Wort kommt ausschließlich vom Onager vor und ist im Korpus 36mal belegt.

Auf ebendiesen Flankenstreif bezieht sich *Dū r-Rumma*, wenn er die Onager *ḡR* 68/47 *muwašṣaḥat al-'aqrāb* „an den Flanken (weiß) gestreift“ oder *ḡR* 25/29 nur *muwašṣaḥa* nennt. An wieder anderer Stelle (\**ḡR* 11/72, eine Rağazqašide) spricht er im selben Sinn von *ḡū guddatayn* „die zwei Streifen haben“, ähnlich *al-A'sā* *A* 21/15:

40 *'aqmar* paßt gleichermaßen auf Esel wie auf Halbesel; vgl. auch den Vers bei Fischer: Farb- und Formbez. 268 Z. 4.

41 IQ 4/20; vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 85 mit weiteren ähnlichen Stellen; *'ablaq* ist eigentlich ein Pferdeterminus, vgl. den Kommentar zur Stelle.

42 *'ahqab*: \*IQ 31/3, Aus 27, Bi 6, \*39/7, A 15/9, 21/15, LM 25, Huṭ 102/12, bMuq 16/14, 30/16, Š 7/22, 11/17, 13/25, Ra 37/36, *ḡR* 25/23, 33/48, \*Šamardal 1/45; *ḥaqbā*: Aus 29, Z II 6, K 14/37, 'AbT 11, Š 14/24, *ḡR* 66/54; *ḥaqbāwān*: *ḡR* 27/53; *ḥuqb*: IQ 10/7, K 7/9, RbM I 8, Huṭ 3/7, Š 8/5, 13/27, Mul 38, *ḡR* 1/57, 6/36, \*10/36, 12/83f., 25/29, 26/34, 27/48, 28/36, 45/31.

43 Vgl. Euting: Kamels-Sattel 396.

44 Vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 81; diesen Flankenstreif haben alle Onager.

*'aḥqaba dī ḡuddatayni*. Mit wieder anderen Worten spricht Dū r-Rumma dR 12/61 vom *ḥādī muḥaṭṭatin qumrin*, dem „Vorwärtstreiber von [Stuten:] Weißbäuchigen, [an den Flanken] Gestreiften“. Einen schönen Gesamteindruck der Färbung vermittelt Dū r-Rumma, wenn er dR 1/36 dichtet: *wurqu s-sarābīlī fī 'alwānīhā ḥaṭabun* „(Stuten), die (gleichsam) graue Hemden anhaben, die eine hell-dunkel-Färbung aufweisen“<sup>45</sup>.

Das Wort *'aqrāḥ*, das von Onagern nur zweimal belegt ist<sup>46</sup>, kann (falls es keine Textverderbnis ist) nicht einen weißen Stirnfleck meinen. Einen solchen haben Halbesel nicht. Es muß wohl von *qarḥ* „Wunde“ abgeleitet sein und „einer, der Wunden hat“ übersetzt werden.

c) Aalstrich. Den Rücken entlang bis zum Schwanzende läuft der dunkelbraune Aalstrich. Er erreicht bei Onagern eine Breite von 7–9 cm und ist von der gelbbraunen Grundfarbe des Rückens durch einen schmalen Streifen weißlicher Färbung abgesetzt<sup>47</sup>. Arabisch heißt der Aalstrich *ḡudda* oder *ṭurra*. Imra'alqais beschreibt ihn in einem schwer verständlichen Vers näher (IQ 34/15, s. dort) und aš-Šammāḥ hat ihm Š 13/27 und Š 2/40 zwei längere Beschreibungen gewidmet.

Da die Ausdrücke *ṭurra* und *ḡudda* ziemlich allgemein „Streifen“ bedeuten, können sie auch für andere Streifen als den Aalstrich gebraucht werden<sup>48</sup>, etwa für den Flankenstreif. Bei der Besprechung der Ausdrücke für diesen Fleck oder Streif wurden bereits Stellen genannt, an denen die beiden Flankenstreifen (d.h. der linke und der rechte) *ḡuddatān* bzw. *ṭurratān* genannt werden. Der Dualis und die unvermeidliche Assoziation des „Wildesels“ mit dem Hausesel hat einige Kommentatoren und Lexikographen verleitet, hinter diesen Ausdrücken Bezeichnungen für die Schulterstreifen zu sehen, die beim nubischen Wildesel und bei vielen Hauseseln mit dem Aalstrich

45 Zu *'awraq* i.d. Bed. „(schmutzig-)grau“ vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 318ff.; zum Vers ebd. 324; die beiden kontrastbildenden Farben sind 1) das Braungelb der Grundfärbung, 2) das Grauweiß der Bauchseite.

46 Mul 40 und \*Imra'alqais, ZDMG 68 (1914) 550 V. 5, vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 265.

47 Vgl die Abb. und Mazak: Asiat. Wildesel 283, Antonius: Beobachtungen an Einhufern I 21.

48 Zu *ṭurratān* vgl. auch Kom. zu UbḤ 2/5; von der Antilope: \*aD 1/43, 5/7, 11/26; vgl. noch Nöldeke: Mo'all. II 77.

zusammen das „Schulterkreuz“ bilden. Ein solches Schulterkreuz ist bei einigen *hemionus*-Arten, auch bei *E. h. onager* beobachtet worden<sup>49</sup>, gehört aber zu den großen Ausnahmen. Im allgemeinen haben der syrische und der persische Onager kein Schulterkreuz. Auch die Onager Arabiens hatten wohl keines.

In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Wort zu besprechen, der neben *ʾaḥqab* häufigste metonymische Ausdruck für Onager: *ḡawn*, als dessen primäre Bedeutung sich „farbig; von kräftiger, intensiver Färbung“<sup>50</sup> feststellen läßt. Ein solches Wort scheint auf den Onager nicht recht zu passen, wenn man die übrigen Gegenstände betrachtet, auf die die Bezeichnung *ḡawn* noch angewendet wurde. Auch in der sekundären Bedeutung „einfarbig, einheitlich gefärbt“<sup>51</sup> paßt *ḡawn* nicht auf die Onager. Die arabischen Philologen, die mit dem Wort überhaupt Schwierigkeiten hatten, haben in ihrer Verlegenheit schwarze oder weiße „Wildesel“ herumlaufen lassen, was wohl nicht weiter diskutiert werden muß. Von den in den Lexika angegebenen Farben, die *ḡawn* bezeichnen soll<sup>52</sup>, trifft keine auf Onager oder Esel zu. Da Onager, wie wir sahen, außer dem Aalstrich keine andere dunkle Fellzeichnung wie etwa ein Schulterkreuz o.ä. aufweisen, kann *ḡawn* auch nicht als „einfarbig“ im Sinne von „solche Streifen nicht habend“ aufgefaßt werden<sup>53</sup>. Der Schlüssel zur Lösung des Problems ist aber in der ausführlicheren Wendung *ḡawn as-sarāt* zu suchen, die im Korpus fünfmal belegt ist<sup>54</sup>. Einzig mögliche Bedeutung dieses Ausdrucks ist: „am Rücken kräftig und auffallend gefärbt“. Damit kann nur der Aalstrich gemeint sein, der ja in der Tat eines der auffälligsten Zeichnungsmerkmale der Halbesel ist. Das Wort *ḡawn* (f. *ḡawna*, pl. *ḡūn*) ist ohne nähere Bestimmung im Korpus vierzehnmal belegt<sup>55</sup>. In diesen Fällen muß *ḡawn* als „Abkürzung“ des Ausdrucks *ḡawn as-sarāt* aufgefaßt werden<sup>56</sup>. Somit heißt *ḡawn*

49 Vgl. Mazak: Asiat. Wildesel 283.

50 Fischer: Farb- und Formbez. 27; vgl. zum folgenden ebd. 27-36.

51 Ebd. 30.

52 Vgl. ebd. 27.

53 So ebd. 32.

54 *ḡawn as-sarāt*: \*A 34/14, L 12/5, DbD 7, aD 1/15, 3/1; *ḡūn as-sarāt*: 'AbT 11.

55 *ḡawn*: IQ 34/12, Bi 7, \*L 14/33, 15/20, \*38/4, K 13/9, 29/17, aTQ 17, Hṭ 3/6, 102/13, bMuq 29/22, Š 1/8, 16/1, Ra 34/34; *ḡawna*: bMuq 29/24; *ḡūn*: K 14/37; *al-ḡawniyy*: N 75/21.

56 Zu solchen „Abkürzungen“ vgl. unten S. 175.

als Onagermetonymie etwa „ein durch eine besondere (in diesem Falle dunkelbraune), auffallende und mit der Umgebung deutlich kontrastierende Färbung (in diesem Falle auf dem Rücken) Gekennzeichnet“. Da sich die dahinterstehende Vorstellung unmöglich kurz und knapp ins Deutsche übertragen läßt, übersetze ich *ġawn* immer mit „ein Aalstrichgezeichneter“. Daß der Aalstrich den Arabern so sehr ins Auge stach, daß sie diese Eigenschaft zur sprachlichen Kennzeichnung ausgewählt haben, kann man wohl daraus erklären, daß Pferde in der Regel keinen solchen Aalstrich haben (dasselbe gilt natürlich für den Flankenstreif). Ein wesentlicher Grund für die starke Verbreitung des Wortes *ġawn* ist die Tatsache, daß es als Metonymie fester Bestandteil einer der beiden Standard-einleitungsformeln der Episode im Metrum *Ṭawīl* geworden ist<sup>57</sup>.

Wie man sieht, kommen in der altarabischen Dichtung, obwohl die Beschreibung des Aussehens der Tiere nicht zu den eigentlichen Themen der Onagerepisode gehört, alle auffallenden Merkmale der Körperzeichnung dieser Tiere zur Sprache. Gleichzeitig hat sich gezeigt, daß eine andere Identifizierung des arabischen *ʿayr* als mit *Equus hemionus* ausgeschlossen ist.

Was nun den Körperbau der Onager betrifft, so unterscheidet er sich nicht wesentlich von dem der Pferde. Die einschlägigen Termini sind ausnahmslos für Onager und Pferde dieselben<sup>58</sup>. Es bietet sich aber an, den in der Dichtung oft angesprochenen und etwas diffizileren Themenkreis der Zähne an dieser Stelle vorwegnehmend zu besprechen.

Pferde haben die Zahnformel:  $\frac{3-1-3(-4)-3}{3-1-3-3}$ , d.h. in jeder Gebißhälfte haben Pferde je oben und unten drei Schneidezähne, einen Eckzahn, drei Prämolare (der stammesgeschichtlich eigentliche erste Prämolare ist geschwunden, bricht aber im Oberkiefer gelegentlich noch in verkürzter Form durch und wird „Wolfszahn“ genannt) und drei Postmolare.

Die Schneidezähne sind nicht nur die auffallendsten Zähne, es sind vor allem jene, an denen man die Altersbestimmung vornimmt.

57 Vgl. unten S. 86.

58 Zum Pferd vgl. bes. al-Aṣmaʿi: *ḥayl* mit Kom. Haffners, Ahlwardt: Chalef 209-239; zum Neuarabischen Musil: Rwalā 371ff., Raswan: Vocabulary of Bedouin Words concerning Horses; allgemein: Dobberstein/Koch: Lehrbuch der vergl. Anatomie der Haustiere. In Teil II werden ausführlicher besprochen die Termini *ḥāḡīb* (Kom. zu IQ 34/14), *kurāʿ* (Kom. zu K 7/30), *nasā* (Kom. zu Š 13/26), *fāʿīl* (Kom. zu Aḥ 37/12).

Deshalb hat jeder dieser Zähne einen eigenen Namen, im Deutschen wie im Arabischen: Die ersten Schneidezähne, d.h. die der Mittellinie jeweils nächsten, heißen „Zangenzähne“, die zweiten „Mittelzähne“, die dritten „Eckschneidezähne“<sup>59</sup>. Auf arabisch heißen sie *ṭanāyā* (sg. *ṭaniyya*), *rabāʿiyāt* (sg. *rabāʿiya*) und *qawāriḥ* (sg. *qāriḥ*)<sup>60</sup>. Die Eckzähne des Pferdes nennt man „Hackenzähne“. Der Hackenzahn ist ein spitzer, entfernt an einen Stoßzahn gemahnender Zahn etwas hinter den Schneidezähnen. Bei Stuten kommen die Hackenzähne in der Regel nicht mehr zum Durchbruch. Dieser Hackenzahn des Pferdes heißt, ebenso wie die Eckzähne der übrigen Tiere, *nāb*, pl. *ʿanyāb*<sup>61</sup>. Im Korpus ist noch das Wort *nāḡid* (pl. *nawāḡid*) belegt, das gleichfalls den Hackenzahn bezeichnen könnte<sup>62</sup>. Die Backenzähne, die sich an den zahnfreien Raum (in den man beim Aufzäumen des Pferds das Gebiß legt) anschließen, haben keinen individuellen Namen, sind für die Altersbestimmung kaum wichtig und kommen in unseren Texten nicht vor.

In den Gedichten werden die Zähne der Tiere nur selten erwähnt. Die Zahnnamen tauchen jedoch indirekt in den Altersbezeichnungen der Equiden wieder auf, die mit den Zahnnamen in direktem etymologischen Zusammenhang stehen. Wichtig ist hier vor allem die Altersbestimmung anhand des Zahnwechsels. Dabei ist der Zeitpunkt maßgeblich, zu dem die drei Milchschnidezähne ausfallen und durch den jeweils darunterliegenden bleibenden Schneidezahn ersetzt werden. Je nachdem, welcher der drei Schneidezähne zuletzt gewechselt worden ist, wird das Pferd *ṭaniyy*, *rabāʿi* oder *qāriḥ* genannt. Nachdem das Pferd seine bleibenden Eckschneidezähne bekommen

---

59 Umgangssprachlich, aber irreführend, oft auch nur „Eckzähne“.

60 Der erste und zweite Schneidezahn des Menschen (der nur diese beiden hat) heißen ebenso wie die des Pferdes, ihr Name ist also vom Tier auf den Menschen übertragen.

61 Im Korpus nur § 16/11. Für die Altersbestimmung ist der Eckzahn des Pferdes irrelevant. Anders der mächtige Eckzahn des Kamels. Ein Kamel nach dem Eckzahndurchbruch heißt *bāzil*, vgl. b. Sīda: *muḥaṣṣaṣ* VII 24 unten; die von einigen Philologen geäußerte Ansicht, *bāzil* vom Kamel entspräche *qāriḥ* beim Pferd, ist falsch. Ein Kamel nach dem Wechsel des dritten Schneidezahns heißt vielmehr *sadas* oder *sadīs* (vgl. ebd.; außerdem Singer: Fortleben 402).

62 Vgl. den Kom. zu IQ 34/25, außerdem noch § 2/42.

hat, ist auch Wechsel bzw. Ausbruch der übrigen Zähne beendet. Folgende Tabelle möge dies veranschaulichen<sup>63</sup>:

Zahn	Zahn (arab.)	Altersbez.	Zahnwechsel:	
			Pferd:	Steppenzebra:
1. Schneidezahn (Zangenzahn)	<i>ṭaniyya</i> (pl. <i>ṭanāyā</i> )	<i>ṭaniyy</i>	2 $\frac{1}{4}$ - 3 J.	2 $\frac{1}{2}$ - 3 J.
2. Schneidezahn (Mittelzahn)	<i>rabā'iya</i> (pl. <i>rabā'iyāt</i> )	<i>rabā'in</i>	3 $\frac{1}{2}$ - 4 J.	3 $\frac{1}{4}$ - 3 $\frac{1}{2}$ J.
3. Schneidezahn (Eckschneidezahn)	<i>qāriḥ</i> (pl. <i>qawāriḥ</i> )	<i>qāriḥ</i>	4 $\frac{1}{2}$ - 5 J.	4 - 4 $\frac{1}{2}$ J.
Hackenzahn	<i>nāb</i> (pl. <i>'anyāb</i> )		3 $\frac{1}{2}$ - 5 J.	4 J.
1. Prämolare	<i>'aḍrās</i> (sg. <i>ḍirs</i> )		2 $\frac{1}{2}$ J.	3 J.
2. Prämolare			2 $\frac{1}{2}$ J.	3 J.
3. Prämolare			3 $\frac{1}{2}$ - 4 J.	3 $\frac{1}{2}$ J.
1. Molare			$\frac{1}{2}$ - 1 J.	1 J.
2. Molare			ca. 2 J.	2 J.
3. Molare			3 $\frac{1}{2}$ - 4 $\frac{1}{2}$ J.	3 $\frac{1}{4}$ J.

In unseren Texten kommen vor: *rabā'ī* „einer, der schon die bleibenden Mittelzähne hat“<sup>64</sup> und *qāriḥ* „einer, der schon die bleibenden Eckschneidezähne hat“<sup>65</sup>. Die übliche Übersetzung dieser Ausdrücke mit „Vierjähriger“ bzw. „Fünfjähriger“ ist nicht nur ungenau, sondern mißachtet auch die Tatsache, daß allein der Zahnzu-

63 Nach al-Aṣma'ī: *ḥayl*, b. Sida: *muḥaṣṣaṣ* VI 137f. und den Lex. s.vv.; die beiden rechten Spalten nach Dobberstein/Koch: Lehrbuch II 28 und Klingel: Tooth Development and Age Determination in the Plains Zebra. Die Daten für Steppenzebras wurden angegeben, weil für Halbesel entsprechende Untersuchungen fehlen. Ihnen dürften die Daten des Steppenzebras besser entsprechen. Dem Hackenzahn und den Molaren gehen keine Milchzähne voraus. Die hierzu angegebenen Zahlen sind die des Zahnausbruchs.

64 *rabā'in* oder *rabā'ur*: N 75/23, K 13/9, 29/17, Huṭ 3/6, bMuq 29/23, Š 16/1, aD 3/1, dR 14/46, 33/54, 45/33; *rabā'iya*: N 75/23, Š 16/16.

65 *qāriḥ*: IQ 34/25, \*31/3, N 14/6, DbD 7, aTQ 16, Huṭ 102/12, bMuq 16/14, Aḥ 37/11, Ra 37/36, dR 27/47; *quwayriḥu* 'āmin: dR 33/54; *qāriḥu* 'āmayni: Aḥ 3/20; *quwayriḥu* 'āmayni: K 7/8; *quwayriḥu* 'a'wāmin: Š 2/37.

stand und nicht das kalendarische Alter ausschlaggebend ist, wie etwa eine Formulierung wie *rabā'in 'aw quwayrihu 'āmin* (dR 33/54) oder die Stelle IQ 34/25 zeigt. Die Popularität dieser Ausdrücke in den Onagerepisoden ist darauf zurückzuführen, daß Hengste in diesem Alter schon ausgewachsen, aber noch in voller Jugendkraft sind und deshalb einen besonders eindrucksvollen Vergleichsgegenstand für das schnelle und ausdauernde Kamel des Dichters abgeben.

### 2.3 Das Verhalten der Onager

Die arabischen Dichter haben sich nicht lange mit der Beschreibung des Aussehens der Onager aufgehalten, weshalb wir uns im vorausgegangenen Abschnitt in erster Linie auf metonymische Ausdrücke stützen mußten. Ihr eigentliches Thema war vielmehr das Verhalten der Tiere im Lauf der Jahreszeiten. Die Dichter erweisen sich dabei als ausgezeichnete Beobachter, denen kaum etwas entgangen ist, ja sie scheinen geradezu in der Entdeckung immer neuer Einzelheiten zu wetteifern. Die wichtigsten auch von den Dichtern beschriebenen Verhaltensweisen seien im folgenden kurz zusammengestellt.

Jene Eigenschaft, derentwegen Onager überhaupt zum Thema der altarabischen Dichtung geworden sind, ist ihre *ausdauernde Schnelligkeit*, worin ihnen kein anderes Tier Konkurrenz machen kann. Kulane (bei *hemippus* kann es sich nur wenig anders verhalten haben) erreichen eine Spitzengeschwindigkeit von über 60 km/h. Von einer Verfolgung mit dem Auto berichtet R.L. Andrews:

„The stallion which we followed traveled twenty-nine miles (47 km) before it gave up. The first sixteen miles (26 km) were covered at an average speed of thirty miles an hour (48 km/h) ...; it would sometimes slow up to twenty-five miles an hour (40 km/h), when it had evaded us by a sharp turn, but a few moments later would speed up to a rate of forty miles (64 km/h) as it tried to cross in front of the car.“<sup>66</sup>

Von ähnlichen Erfahrungen erzählt A. Bannikov:

„Eine Verfolgung mit Gestütsperden, die bei Ermüdung immer wieder durch neue ersetzt wurden, führte im Verlaufe eines ganzen Tages nicht zum Erfolg, und selbst den besten Pferden gelang es nicht, einen Kulan einzuholen.“<sup>67</sup>

66 Andrews: The Mongolian Wild Ass 7 (Klammerzusätze T.B.).

67 Bannikov: Kulan 160.



Die Halbesel waren von allen Tieren, die zum Kamelvergleich herangezogen wurden, die mit Abstand schnellsten und ausdauerndsten, was die Dichter nicht müde wurden zu schildern<sup>68</sup>.

Die neben dem Laufen am häufigsten geschilderte Verhaltensweise ist das *Geschrei*. Den gewöhnlichen Ruf beschreibt O. Antonius:

„Die am häufigsten gehörte Lautäußerung kann man ebensogut als eigenartig hervorgestoßenes Wiehern bezeichnen wie als kurz abgehacktes Eselgeschrei, bei dem die tiefen Töne des Esels nur kurz angeschlagen, die sehr nasal klingenden hohen aber etwa in der Schnelligkeit normalen Hundegebells hervorgestoßen werden. Aus einiger Entfernung gehört, klingt es wie ‚gjang-gjang‘.“<sup>69</sup>

aš-Šammāḥ meinte, es sei eine Mischung aus Röcheln und Husten (Š 8/47). Wie er haben sich die Dichter immer wieder bemüht, das Geschrei zu beschreiben, mehr aber noch, witzige Vergleiche dafür zu finden<sup>70</sup>.

Für die Lautäußerung des Hengstes beim Treiben der Herde und der Stuten wird das Verbum *ʾaranna* gebraucht, das ausschließlich das Anschreien während des Treibens bezeichnet. Das gewöhnliche Wort für „vorwärtstreiben“, *ḥadā*, beinhaltet seinerseits die Bedeutungskomponente des Anschreiens, also „unter Geschrei vorwärtstreiben“<sup>71</sup>.

Onager verbringen zwar, wie alle Pferde, die weitaus meiste Zeit mit dem *Fressen*, doch ist diese Tätigkeit für den Zuschauer wenig aufregend, weshalb sie in den Episoden nur beiläufig erwähnt wird. Die am häufigsten genannte Futterpflanze ist das Gerstenpfriemengras (*buhmā*)<sup>72</sup>. Andere Pflanzen werden nur selten genannt<sup>73</sup>.

Im Sommer brauchen Halbesel mindestens alle 2-3 Tage frisches Wasser<sup>74</sup>. Drei Tage ohne Wasser (die *ḥims*-Periode, d.h. das Saufen

68 Vgl. die unten S. 126 angegebenen Stellen.

69 Antonius: Herdenbildung 275f.

70 Mehr oder weniger ausführlich erwähnt: AbQ 21, IQ 4/21, Z I 25, 27, L 11/35ff. + V. 43, L 12/7f., K 7/41, 29/20, Huṭ 102/12, bMuq 16/15, 29/22f., 30/27, Š 1/13, 2/37, 42f., Š 6/16f., 8/47, 51, 10/22, 11/23, 25, 13/26, aD 1/16, UbḤ 4/10, Um 35, Aḥ 3/25, 9/42, 140/29, Ra 37/43, dR 1/37, 45, 27/60, 28/42, 44, 33/55, 45/34, 66/52, 54.

71 *ʾaranna*: AbQ 21, IQ 10/7, 34/20, L 11/28, 12/6, K 17/10, Š 6/16, \*24/2, aD 3/8, Um 28; *murinn*: dR 66/52; *ḥadā* urspr. vom Kamelhirt (*ḥādī*), der seine Kamele „unter Geschrei treibt“; Belege s. Wörterverzeichnis.

72 Vgl. hierzu unten S. 110f.

73 Vgl. IQ 34/18, Aḥ 37/15, Ra 37/43, dR 25/27, jeweils mit Kommentar.

74 Vgl. Bannikov: Kulan 159.

am ersten und fünften Tag) schildern auch die Dichter als Äußerstes, was die Tiere aushalten<sup>75</sup>. Während der Winter-/Frühjahrszeit, wenn es Pfützen gibt und die Vegetation viel Feuchtigkeit enthält, müssen die Tiere seltener zur Tränke<sup>76</sup>. Hierfür kennen die Araber das Verb *gaza'a*<sup>77</sup>, was aber, wie in Überinterpretationen von LM 28 geschehen, nicht zu dem Glauben verleiten darf, Onager könnten wie Antilopen monatelang ohne zu saufen auskommen, wenn sie nur frische Weide fänden.

Wenngleich die Dichter die Tiere des größeren Effekts wegen fast immer zu süßem Wasser kommen lassen, ist doch auch ihnen nicht entgangen, daß Onager auch leicht salziges Wasser trinken<sup>78</sup>. *Dūr-Rumma* berichtet (*dR* 25/45), daß Onager, wie dies auch von Pferden beobachtet werden kann, vor dem Trinken auf das Wasser schlagen. „Zum Trinken waten die Tiere häufig mehrere Meter weit in die Wasserstellen hinein“<sup>79</sup>. Von verschiedenen Equiden ist beobachtet worden, daß sie mit den Vorderhufen z.T. recht stattliche Löcher graben, um an Wasser heranzukommen. Unsere Dichter bestätigen, daß auch Halbesel diese Verhaltensweise kennen<sup>80</sup>. Gewässern, an denen sich Menschen niedergelassen haben, „nähert sich der Kulan ...“ – und näherte sich der arabische Onager – „auch im Falle größten Durstes nicht“<sup>81</sup>.

Auch dem *Harnen* und *Misten* haben die Dichter Aufmerksamkeit geschenkt, besonders dem Beschnupern des Urins<sup>82</sup>:

„Das Verhalten läuft im allgemeinen folgendermaßen ab: Das Tier sucht die Stelle auf, beriecht sie, flehmt, geht dann ein paar Schritte vor und harnt oder mistet auf Misthaufen beziehungsweise harnt auf Harnstellen. Da mehrere Tiere an derselben Stelle Mist absetzen, kommt es zu größeren Haufen, die mehrere Quadratmeter Grundfläche haben können. Bei den territorialen Arten Grevy-

75 Besonders schön *UbH* 2/7, 'AbT 13, daneben *L* 11/34, *Mut* 12, *bMuq* 30/21; vgl. auch *rib'* *UbH* 4/27 mit Kom. zur Stelle.

76 Vgl. Bannikov: Kulan 159.

77 Vgl. Kommentar zu *dR* 27/54.

78 Vgl. Bannikov: Kulan 159 und i.K. *L* 11/42, § 8/45.

79 Klingel: Verhalten der Pferde 10, i.K. *L* 12/11, 15/32, § 8/44, 14/30, *Ra* 34/43.

80 Vgl. Klingel: Verhalten der Pferde 9f., i.K. *L* 11/42, 15/22, *K* 7/11, § 6/14, *Ah* 9/35, 140/24, *Ra* 37/49.

81 Bannikov: Kulan 161, vgl. i.K. z.B. *K* 13/10, § 14/24, *Ah* 3/15.

82 Von solchen Themen handeln *AbQ* 15, *Aus* 27, *K* 29/20, *bMuq* 30/19, § 2/53f., 11/24, *Um* 33.

Zebra, Wildesel und Halbesel ist der Zweck ersichtlich. Hier orientiert sich offenbar der territoriale Hengst an den von ihm selber angelegten Haufen, die sich an den Grenzen und im Innern des Territoriums befinden.“<sup>83</sup>

Beim *Flehmen* „halten die Pferde den Kopf hoch und entblößen durch Hochrollen der Oberlippe die oberen Schneidezähne. Dadurch gelangt die eingesogene Luft in einen Bereich der Riechschleimhaut, der besonders empfindlich ... ist“<sup>84</sup>. „Flehmen“ heißt auf arabisch *karafa*<sup>85</sup>. In unserem Korpus wird Š 2/53 und 11/24 auf diese Verhaltensweise angespielt.

Die *Wälzplätze* werden A 1/30, Š 11/21 und dR 68/49 erwähnt. Eine wichtige Form der Hautpflege ist das „*Beknabbern*“, arab. *tafālā*, „ein Kratzen oder Zupfen des Fells mit den Zähnen (...). Bei der sozialen Hautpflege beknabbern sich zwei Tiere gleichzeitig und gegenseitig“<sup>86</sup>, was Huṭ 3/8, Š 1/9, 8/56, dR 6/41, 12/71, 28/45 erwähnt wird.

Das *Sozialverhalten* der Halbesel ist weit schlechter erforscht als das aller anderen Pferde. Im Grunde ist das altarabische Korpus viel ausführlicher als das bislang von Zoologen gesammelte Material. Doch schildern die Dichter nur einen jahreszeitlichen Ausschnitt. Während der von den Dichtern geschilderten Zeit haben die Hengste einen Harem von einer bis zu zehn Stuten, den sie eifersüchtig hüten. Fremde Hengste werden nicht geduldet<sup>87</sup>. Von diesen Verbänden wird eine feste *Marschordnung* eingehalten: Vorneweg marschiert eine Leitstute (*hādiya*), am Ende der Hengst. Wie bei den Steppenzebras „bestimmt der Hengst, auch wenn er an letzter Stelle geht, die Marschrichtung der Gruppe. Er geht dann, schneller als die übrigen, auch im Trab oder Galopp, in Drohhaltung im spitzen Winkel seitwärts, worauf sich jedes einzelne Tier von ihm abwendet. Die Leitstute schlägt dann die von ihm bestimmte Richtung ein, und die anderen Tiere schließen sich ... an“<sup>88</sup>. Der Kulanhengst treibt die Stuten „durch leichte Bisse und

83 Grzimeks Enzyklopädie Säugetiere IV 566.

84 Ebd. 565.

85 WKAS s.v. nicht ganz zutreffend als „unter Zähnefleetschen schnüffeln (sexuell)“ erklärt. - I.K. nur *karūfun* „ein Flehmender“ Š 11/30 (Var. zu V. 24).

86 Klingel: Verhalten der Pferde 15; vgl. auch Kommentar zu Huṭ 3/8.

87 Vgl. AbQ 19 und Solomatin bei Klingel: Observations 328 und Bannikov: Kulan 163f.

88 Klingel: Steppenzebra 584.

charakteristisches Kopfschwenken an<sup>89</sup>. Dieses Treibeverhalten des hinterherlaufenden Hengstes ist von den Dichtern immer wieder, wohl zuweilen seine Turbulenz ein bißchen übertreibend, geschildert worden. Es genüge, eine kleine Auswahl aus diesen Stellen zu nennen: IQ 10/8, A 21/17ff., LM 33, L 11/33, 39, RbM I 13, bMuq 16/16f., 19, Š 1/11f., aD 1/22-24, Um 35f., Ah 31/25f. etc.

Solche Familienverbände scheinen aber nur während der Vegetationsperiode Bestand zu haben, während des *rabiʿ* also, der etwa von November bis April dauert (die Übersetzung mit „Frühling“ ist eigentlich nicht korrekt, hat sich aber eingebürgert). In der Trockenzeit scheinen sich diese Verbände aufzulösen. Die Tiere verbringen den Sommer entweder als „Einzelkämpfer“ im Umkreis der Tränken (vgl. bMuq 30) oder schließen sich zu anonymen Verbänden zusammen.

Den wichtigsten Einschnitt bildet die alljährliche jahreszeitliche *Wanderung*, die auch vom Kulan bekannt ist und sich über Strecken von mehreren hundert Kilometern erstrecken kann<sup>90</sup>. In unseren Texten ist die Rede von Tieren, die die Trockenzeit (*qayz*) im Iraq (in der Nähe der großen Flüsse), die Vegetationsperiode (*rabiʿ*) dagegen im Nağd verbringen (dR 25/28). Anhand der Ortsnamen lassen sich auch andere Wanderungen nachvollziehen<sup>91</sup>, was aber angesichts unseres bisherigen Kenntnisstands über die altarabischen Ortsnamen ein recht mühseliges Unterfangen ist<sup>92</sup>. Vom Einbruch des Hochsommers und der darauffolgenden Wanderung, die den Kern vieler Episoden bildet, muß später noch ausführlicher die Rede sein.

Nachdem die Tiere nach Beginn der Regensaison wieder in ihr ursprüngliches Weidegebiet zurückgekehrt sind, versuchen die Hengste, sich einen Harem zu ergattern<sup>93</sup>. Dabei kommt es zu heftigen *Kämpfen* zwischen rivalisierenden Hengsten, die u.a. in Form von Beiß- und Schlagkämpfen ausgetragen werden<sup>94</sup>. Die Kämpfe selbst werden von den Dichtern nicht geschildert (erwähnt AbQ 19, IQ 34/14, LM 25f., Mul 40), weil die Handlung der Langepisoden erst einsetzt, nachdem diese Kämpfe schon vorbei sind. Sie erwähnen aber gelegent-

89 Bannikov: Kulan 160.

90 Vgl. ebd. 161f.

91 Vgl. Thilo: Ortsnamen 11 zu RbM II.

92 Zur Problematik vgl. W. Fischer in ZDMG 115 (1965) 204-208 (Bespr. Thilo: Ortsnamen).

93 Vgl. Solomatin bei Klingel: Observations 328.

94 Vgl. Klingel: Verhalten der Pferde 41ff. und Bannikov: Kulan 162.

lich die Wunden und Narben, die die Hengste aus solchen Kämpfen davongetragen haben<sup>95</sup>.

Das Paarungsverhalten ist, wie bei vielen Equiden, ziemlich turbulent und bot den Dichtern reichlich Stoff zur Schilderung:

„Bei den paarungsterritorialen Arten Grevy-Zebra, Wildesel und Halbesel beginnt das Paarungsverhalten mit dem Treiben der Stute durch den Hengst, der dabei ruft ... Wenn die Stute paarungsbereit ist und die Annäherung des Hengstes duldet, reitet er, gleichfalls rufend, ohne Erektion auf ... Dann erst kommt es zur Paarung, die wie bei den anderen Arten verläuft, und dabei ruft der Hengst nicht.“<sup>96</sup>

Das Aufreiten selbst, das ja bei Pferden auch nicht anders verläuft, erwähnen die Dichter selten (Mut 19, Š 18/14), dafür um so häufiger (Belegstellen anzugeben erübrigt sich) das Treibeverhalten des Hengstes und das Ausschlagen der Stuten, wenn sie den Hengst abwehren. Dieses Ausschlagen, von dem die Hengste nach Ansicht der Dichter sogar Wunden davontragen<sup>97</sup>, ist einerseits Teil des Paarungsvorspiels<sup>98</sup>, andererseits wehren nicht paarungsbereite Stuten damit den Hengst ab<sup>99</sup>, was nach Meinung der Dichter darauf zurückzuführen ist, daß solche Stuten schon trächtig sind. Dies dürfte aber kaum der Wirklichkeit entsprechen.

Bei rund elfmonatiger Tragzeit fallen Paarungs- und Setzzeit annähernd zusammen<sup>100</sup>. In den Gedichten wird aber nur, und auch dies selten, der *Embryo* beschrieben oder erwähnt<sup>101</sup>. Auch dem *Fohlen* (*gahš*, pl. *giḥāš*, *giḥšān*) widmen die Dichter gelegentlich einen Vers<sup>102</sup>. Daß die Hengste die älteren Fohlen aus der Herde vertreiben,

95 IQ 34/14, Aus 55, N 14/7, \*L 14/32, K 13/12, Ra 34/34, dR 12/60, 39/59.

96 Grzimeks Enzyklopädie Säugetiere IV 569.

97 Diese Wunden werden aber doch wohl von Hengstkämpfen stammen. Immerhin sieht, wie ich im Zoo selbst beobachten konnte, solch eine Verfolgungsjagd sehr wild aus; so brutal wie Esel und Wildesel in Gefangenschaft (wohl nicht in der Natur, vgl. Klingel: Observations 329 zu Antonius: Herdenbildung 268) sind Onager aber nicht.

98 Vgl. Klingel: Observations 328.

99 Vgl. Klingel: Verhalten der Pferde 49f.

100 Vgl. Bannikov: Kulan 163.

101 IQ 34/12, K 14/43, 45f., bMuq 29/26, Š 18/15, Ah 9/38-41.

102 IQ 34/24, Bi 11, A 1/31, Š 2/50, Ah 37/21, 49/14f.

beobachten sowohl die altarabischen Dichter<sup>103</sup> als auch die Zoologen unserer Tage<sup>104</sup>.

Die metonymischen Ausdrücke, durch die Stuten in den Gedichten eingeführt werden, benennen diese zumeist nach ihrer Fruchtbarkeit, Trächtigkeit oder Geltheit etc. Die wichtigsten derartigen Ausdrücke seien am Schluß dieses Abschnitts in alphabetischer Reihenfolge besprochen.

*ḥā'il*: „gelt“<sup>105</sup>. Das Wort bedeutet „nicht trächtig“, wobei über den Grund, warum das Tier nicht trächtig ist (Trächtigkeitspause, Unfruchtbarkeit) nichts ausgesagt wird. Es wird am häufigsten von Kamelen<sup>106</sup>, daneben auch von Pferden<sup>107</sup> und natürlich von Onagern, sogar von Straußen<sup>108</sup> verwendet.

*murtiḡ*: ein bildlicher Ausdruck für „trächtig“, von *'artaḡa bāban* „eine Tür verschließen, verrammeln“. So noch ganz konkret K 14/43: *murtiḡātun 'alā da'āmīša* „(Stuten), die (ihre Leiber) über ‚Kaulquappen‘ (sc. Embryonen) zugeschlossen/verrammelt haben“, was nichts anderes heißen soll, als daß sie in ihren Leibern Embryonen tragen. Ähnlich Š 18/16 (*murtiḡatin 'alā mašaḡin*). Bei den omayyadenzeitlichen Dichtern kommt das Wort dann ohne Präpositionalobjekt vor (*murtiḡ* Aḥ 37/24, *murtiḡāt* dR 27/48, *marātiḡ* dR 28/36). Aus einem bildlichen Ausdruck ist eine selbständige Metonymie geworden, die, soweit ich sehe, ausschließlich von Onagerstuten vorkommt.

*qāriḥ*: „(eine Stute), der man ansieht, daß sie trächtig ist“; ein Fachwort aus der Kamelzuchtterminologie<sup>109</sup>, von Onagern nur selten gebraucht (*qāriḥ*: K 29/20, *qurraḥ*: K 14/42, Ra 34/34).

103 A 1/29, L 11/29, K 6/27, Mut 10, Š 1/8, 11/18, 13/29, Mul 39, Ra 34/34, 37/38, dR 46/26.

104 Z.B. Antonius: Herdenbildung 275.

105 *ḥā'il*: L 35/13; pl. *ḥūt*: \*Bi 34/9, \*L 38/4, A 21/16, aḤ 7, Aḥ 3/22, dR 28/38; *ḥiyāl*: IQ 10/7, \*Bi 39/8, L 11/30, K 17/7, dR 14/35; *ḥā'ilāt*: Š 1/8; *ḥawā'il*: aṬQ 16; daneben Verbalsubst. *ḥiyāl* K 14/45.

106 Z.B. \*Muf 17/28 etc.

107 Z.B. \*Z 11/6.

108 \*Muf 26/59.

109 Vgl. al-Aṣma'i bei Haffner: Texte 68, 138; Az IV 39 b; vom Kamel vgl. \*bMuq Anhang 50/11: *ḥattā tašūla laqāḥan ba'da qāriḥihā*, \*dR 27/31 (*qawāriḥ*); nicht zu verwechseln mit dem gleichlautenden Zahn- und Altersterminus, s. oben S. 23 (der aber nur von Hengsten gebraucht wird).

*lāqih*: „trächtig“, das gewöhnliche, z.T. noch heute dafür gebräuchliche Wort<sup>110</sup>. Im Korpus nur pl. *lawāqih* (Š 1/8, daneben *ḡR* 27/62 von Kamelstuten) und *liqah* (Aḥ 3/14)<sup>111</sup>.

*mulmi*: „mit aufgebauchtem Euter“<sup>112</sup>. Das Wort bezeichnet, wie R. Geyer gezeigt hat, eine Stute, „die Glanzlichter spielen läßt“, nämlich auf ihrem Euter, das wegen seines Milchreichtums prall und rund ist“<sup>113</sup>. Den Erklärungen der arabischen Philologen zufolge bezeichnet das Wort aber nicht jede Stute mit gefülltem Euter, sondern nur solche, deren „Euter aufgrund ihrer Trächtigkeit glänzt/leuchtet“<sup>114</sup>. Gemeint ist also das „Aufbauschen“, das deutliche Anschwellen und Härterwerden des Euters, das rund einen Monat vor dem Abfohlen einsetzt. An zwei Belegstellen (A 1/29, Mut 9) hat die Stute allerdings schon ein Fohlen bei sich. Es bezeichnet dort also auch Stuten, die schon säugende Fohlen haben.

*maḥād* ist suppletiver Plural zu *ḥalifa*: „Wenn man eine Kamelstute vom Hengst hat decken lassen und die Stute daraufhin trächtig geworden ist (*laqihat*), heißt sie *ḥalifa*, pl. *maḥād*“<sup>115</sup>; *ḥalifa* ist also eine Kamelstute, die „es hinter sich hat“<sup>116</sup>, die aufgenommen hat und damit trächtig ist. al-Aṣmaʿi fügt noch hinzu, daß die trächtige Kamelstute bis zum zehnten Trächtigkeitsmonat *ḥalifa* heißt<sup>117</sup>. Der Singular kommt, da er mit seinen drei kurzen Silben in kein Metrum paßt, in der Dichtung nicht vor. Der Plural *maḥād* ist aber nicht selten belegt<sup>118</sup>, im Korpus meist in folgendem Zusammenhang: Während der Frühsommermonate deckt der Hengst die Stuten. Onagerstuten nehmen aber nicht jedes Jahr auf<sup>119</sup>. Jene Stuten, die aufgenommen haben, wehren jede Annäherung des Hengstes entschieden ab, während die

110 Vgl. C.R. Raswan: Bedouin Words concerning Horses Nr. 490, Musil: Rwala 333, 374; vgl. gemeinsemitisch *lqh* „nehmen, empfangen“.

111 Außerdem *laqiḥa* *ḡR* 28/38 und *laqh* *ḡR* 6/38.

112 Bi 7, A 1/29, LM 25, Mut 9; *mulmiʿa* Z I 17a.

113 Geyer: Mâ bukâʿu 128.

114 al-Aṣmaʿi: *ḥayl* Z. 34ff., vgl. auch Az II 422 b - 423 a.

115 al-Aṣmaʿi bei Az VII 123 a; ähnlich ders. in Haffner: Texte 68 u. 142.

114 So wohl die etymologische Bedeutung; im Neuarabischen bez. *ḥalfa* eine Stute, die den Geburtsakt hinter sich hat, vgl. L. Stein: Die Šammar-Gerba 153, Hess: Beduinen 77 und Musil: Rwala 333.

117 Vgl. Haffner: Texte 68.

118 L 11/30, *ḡR* 14/35, von Kamelstuten Š 8/13; von Kamelen noch \*Tarafa 5/29, \*Ḥuṭ 90/6, 101/3, \*ḡR 5/22, vgl. ferner Lewin: Vocabulary 400, Koran 19/23.

119 Vgl. Bannikov: Kulan 163, Antonius: Herdenbildung 274.

übrigen Stuten nach 10–14 Tagen (so bei Pferden) wieder rossig werden. Dieser Sachverhalt wird von den Dichtern viermal mit ähnlichen Worten geschildert: Der Hengst „treibt seine Stuten herum“, „drangsaliert sie“ (damit ist das Paarungsvorspiel gemeint), bis sich zeigt, welche trächtig geworden sind und welche nicht, d.h. der Hengst erkennt dies aufgrund seiner „Prüfung“<sup>120</sup>.

*naḥūs* „milchlos“<sup>121</sup>. Als Bedeutung des Wortes *naḥūs* wird von den arabischen Philologen genannt: 1. gleichbedeutend mit *ḥā'il* „gelt“, von den Wildeseln<sup>122</sup>, 2. es bezeichnet eine (Wild-) Eselin, die keine Milch hat<sup>123</sup>, 3. es bezeichnet eine Wildeselin, die weder Milch noch ein Fohlen hat<sup>124</sup>, 4. es bezeichnet eine Wildeselin, die aufgrund ihrer Fetttheit nicht trächtig geworden ist<sup>125</sup>. Letztere Deutung ist offenkundiger Unsinn und wird auch durch drei Belege widerlegt, in denen die Onagerstute zugleich *naḥūs* und mager ist<sup>126</sup>. Erklärung 3 ist nur eine Erweiterung der sicherlich primären Erklärung 2, so daß sich die Frage nach der Bedeutung von *naḥūs* auf das Problem reduziert, ob das Wort synonym mit *ḥā'il* „gelt“ ist, oder ob es „milchlos (und damit auch ohne Fohlen)“ bedeutet. Gegen ersteres sprechen drei Stellen: 1. ein isoliert überlieferter Vers des 'Adī b. Zaid, wo eine Onagerstute erwähnt wird, eine *naḥūsan samḥāḡan fīhā 'aqaq*//<sup>127</sup>, also eine, in der eine „Trächtigkeit“ (*'aqaq* = *'aqaq*) ist; 2. von den beiden Stuten, die dR 27/53 *naḥūṣayni* genannt werden, ist eine trächtig, die andere unfruchtbar (V. 52); 3. L 11 werden V. 28 die Stuten als *naḥā'iṣ* eingeführt; V. 29 heißt es dann, der Hengst habe ihre Fohlen vertrieben, und V. 30, er habe sie gehetzt, bis sich die

120 Die „Stutenprüfung“ \*Bi 34/9, L 11/30, dR 14/35, 28/38, vom Kamelhengst \*dR 5/40.

121 *naḥūs*: IQ 34/20, \*Bi 39/7, N 75/22, aD 1/31, dR 14/42, Dual dR 27/53; pl. *naḥā'iṣ*: A 21/16, \*31/15, L 4/10, 11/28, \*Ḥuṭ 105/4, dR 1/36, 12/60; *nuḥuṣ*: Š 10/24.

122 So das *k. al-ʿayn*, vgl. Az IV 251 b, und viele Kommentatoren.

123 al-Aṣma'i bei Az IV 251 b.

124 Vgl. ebd.

125 So Šamir ebd.; es gibt einen Vers des 'Adī b. Zaid (Diwān 11/7), wo eine Onagerstute erwähnt wird, die *ḥaḡūf* und *naḥūs* genannt wird, was, selbst wenn ersteres Wort tatsächlich „fett“ bedeuten sollte, nichts über die Bedeutung von *naḥūs* aussagt, doch mag dieser oder ein ähnlicher Vers die Deutung Šamirs evoziert haben.

126 Vgl. L 4/10, Š 10/24, dR 1/36.

127 b. Fāris: *maqāyīs* IV 7, dann in den späteren Lexika.



trächtigen (*maḥāḍ*) von den gelten (*ḥiyāl*) geschieden hätten. Da sich *naḥūs*-Sein und Trächtigkeit also nicht ausschließen (- die meisten *naḥūs* genannten Stuten sind aber nicht trächtig -), kann das Wort nur eine Stute bezeichnen, die keine Milch hat, was gleichzeitig bedeutet, daß sie kein einjähriges oder jüngeres Fohlen hat. Man beachte auch den Vers Š 10/24, wo Stuten beschrieben werden, „milchlose (*nuḥuṣ*) ..., denen die (wie) Ohrgehänge (baumelnden) Euter vertrocknet sind“.

*naṣūr* „die nicht jedes Jahr, nur alle paar Jahre ein Fohlen hat“<sup>128</sup>; *ḡR* 6/38 werden die Stuten, die jedes Frühjahr abfohlen (*mirbā'uḥā*), denen gegenübergestellt, die seltener ein Fohlen bekommen (*naṣūruḥā*).

*wāsiq* „trächtig“; *wasāq* wird metaphorisch im Sinne von „trächtig werden, empfangen“ gebraucht<sup>129</sup>. Eigentlich bedeutet es „zusammenraffen, zusammentreiben, aufladen u.ä.“<sup>130</sup>. In der Bedeutung „trächtige Stuten“ wird *wisāq* \*Bi 34/9 gebraucht: *'alazza bihinna yaḥdūhunna ḥattā / tabayyana ḥūlahunna mina l-wisāqīl*.

## 2.4 Namen und Bezeichnungen für Onager

Die gängigen Namen der Onager in den semitischen Sprachen sind:

1. 'ayr. Das im Arabischen übliche Wort für den Onagerhengst ist 'ayr<sup>131</sup>. In den jemenitischen Tihāma-Dialekten ist 'ayr heute das gewöhnliche Wort für den Hauseselhengst<sup>132</sup>. Ebenso bezeichnet das

128 I.K. *naṣūr*: K 14/45, Ḥuṭ 102/13, *ḡR* 6/38; pl. *nuzur* Ra 34/34. - Zur Etymologie vgl. *nazr*, *naṣīr* „wenig, eine kleine, unbedeutende Anzahl“.

129 *wasāq*: Bi 8 (dort auch *wasīqa*), LM 25, Š 10/25, 13/30, *ḡR* 46/26, daneben *wāsiqatu l-ḡanīni* Š 18/15.

130 In dieser Bed. in verschiedenen Ableitungen K 13/40, 43, Š 6/17.

131 'ayr: i.K. IQ 10/6, Bi 10f., Š 16/20, sonst \*Ṭarafa 13/11, \*bMuq 10/59 (*bi-'ayri l-ānati*), \*bMuq 38/6, \*Ḥuṭ 105/4 u.ö.; pl. 'a'yār Š 2/53; die anderen Pl.-Formen (vgl. Lane s.v.) i.K. nicht belegt; vgl. auch Hommel: Säugethiernamen 127-132; in der Dichtung ist 'ayr immer der erwachsene Hengst. Daß das Wort, wie Hommel meint, urspr. das Jungtier bezeichnete, läßt sich nicht bestätigen, schon gar nicht aus Maidānī (vgl. das Sprichwort, das Hommel S. 129 Mitte zit., auf das er S. 127 Anm. 1 verweist; schon das S. 129 vor diesem zitierte Sprichwort setzt im Gegenteil den erwachsenen Hengst voraus). Nach J. Aistleitner: Wörterbuch der ugaritischen Sprache. 3. Aufl. Leipzig 1967, S. 240 bez. 'r im Ugaritischen allerdings das Eselsfüllen. - Von 'ayr wird die häufige Kamelmetonymie 'ayrāna „eine Onagergleiche“ gebildet.

132 Vgl. P. Behnstedt: Die nordjemenitischen Dialekte. Teil 1: Atlas. Wiesbaden 1985, S. 218 (Karte 161).

hebräische *‘ayir* siebenmal den Hauseselhengst<sup>133</sup>, einmal, im (arabisch beeinflussten) Hiobbuch (11/12) den Onagerhengst.

2. *fara’* (pl. *firā’*)<sup>134</sup> ist entweder, falls es im Arabischen jemals weiter verbreitet war, fast völlig durch *‘ayr* verdrängt worden, oder, was wahrscheinlicher ist, zwar früh, aber nur marginal ins Arabische eingedrungen. Mit Sicherheit war *fara’* schon altarabisch nur in wenigen (hiğāzenischen?) Dialekten vertreten. In den wenigen verstreuten Versen und Sprichwörtern, in denen das Wort belegt ist<sup>135</sup>, ist es völlig synonym mit *‘ayr*. Aus dem Arabischen ist es heute offensichtlich ganz verschwunden<sup>136</sup>. Dagegen ist *pārā’* das gewöhnliche biblisch-hebräische Wort für den Onager<sup>137</sup>. Da akkad. *parahu* kanaanäisches Lehnwort ist<sup>138</sup>, ist auch Hommels Annahme, *fara’* setze das ursemitische Wort für „Onager“ fort, hinfällig.

3. *‘arād*. Das gewöhnliche aramäische Wort für „Onager, Onagerhengst“ ist \**‘arād*<sup>139</sup>, das (sicher sekundär) auch ins Hebräische<sup>140</sup> eingedrungen ist. Im Arabischen existiert das Wort nicht<sup>141</sup>.

Von den Wörtern für „Onager, Onagerhengst“ ist somit keines gemeinsemitisch<sup>142</sup>. Gemeinsemitisch sind dagegen *himār* „Hausesel (allg.)“, Hauseselhengst“ und *‘atān* „Hauseselstute, Onagerstute“<sup>143</sup>.

133 Gn 32/16, 49/11, Jde 10/4, 12/14, Jes 30/6, Sach 9/9.

134 Vgl. Az XV 240 a 3, der Pl. *‘afra’* ist, soweit ich sehe, nicht belegbar.

135 I.K. gar nicht. Außer dem Vers bei Az (wie Anm. 134), einem Vers von al-‘Abbās b. Mirdās (b. Qutaiba: *ma‘ānī* 68: *yusādu ... l-fara’a l-‘aqmarā’*) und einem dritten Vers, zit. bei Hommel: Säugethiernamen 132 und Lane 322 b -11, mir nur noch aus den bei Hommel zit. Sprichwörtern bekannt.

136 Im modernen Hocharabisch hat es in dem Sprichwort *kullu ṣ-ṣaydi fī ḡawfi l-fara’* überlebt (vgl. Wehr s.v.). Das Sprichwort schon bei Az XV 239 b -2. Zu einer ähnlichen Wendung (*wāḍin ka-ḡawfi l-‘ayr*) vgl. Ullmann: Wolf 32f.

137 Gn 16/12, Hi 6/5, 11/12, 24/5, 39/5, Ps 104/11, Jes 32/14, Jer 2/24, Ho 8/9.

138 Vgl. Salonen: Jagd 231; anders noch Hommel: Säugethiernamen 132 mit Anm. 1.

139 Bibl. Aram. *‘arād* Da 5/21, syr. *‘rādā* etc.

140 Hi 39/5. Als westsem. Lehnwort auch im Akkadischen, vgl. W. von Soden: Akkadisches Handwörterbuch. 3 Bde. Wiesbaden 1954-1981, I 322 b.

141 Es könnte die arab. Wurzel *ḡrd* entsprechen, die i.K. oft belegt ist (vgl. das Wörterverzeichnis), vgl. auch Hommel: Säugethiernamen 133 und Nöldeke: Mo‘all. II 75; mit arab. *‘ard*, einer nicht belegbaren metonym. Bez. für „Esel“, hat *‘arād*, anders als Hommel meint, sicher nichts zu tun.

142 Akkadisch hieß er *serrēmu*, vgl. von Soden, wie Anm. 140, II 1038 a, daneben *akkannu*, vgl. ebd. I 29 b.

143 I.K. nur *‘ātun*, vgl. das Wörterverzeichnis. - Von den o.g. Ausdrücken existiert nur zu *‘arād* eine Femininform.

Da *ḥimār* mit *ʾaḥmar* „rot, braun“ zusammenhängt<sup>144</sup> – eine Farbbezeichnung, die noch al-Aḥṭal auf den Onager anwendet (140/13) –, muß man den Schluß ziehen, daß die Semiten zuerst mit dem Onager bekannt wurden, *ḥimār* also ursprünglich den Onager bezeichnete. Nachdem auch in Vorderasien der Hausesel eingeführt worden war<sup>145</sup>, wurde das Wort auf den Hausesel übertragen, der ja für die Menschen von ungleich größerer Bedeutung war als der scheue, kaum zu zähmende Onager. Für den Onager wurde wohl zunächst das Wort *ḥimār* beibehalten, allmählich aber zur Unterscheidung durch Wörter ersetzt, denen man ihren Ursprung als Epitheta z.T. noch ansieht<sup>146</sup>. *ʾatān* blieb dagegen fast überall zugleich Bezeichnung für die Esel wie die Onagerstute. Altarabisch ist *ḥimār* nur selten für Onager belegt, wo es fast immer den Hengst bezeichnet<sup>147</sup>.

In den Gedichten werden die Onager nur selten „Onager“ genannt. In der Regel wird auf sie durch einen metonymischen Ausdruck referiert. Der Übersicht halber seien im folgenden all jene Metonymien, die i.K. mindestens dreimal belegt sind, zusammengestellt<sup>148</sup>:

1. *ḡaʿb* „ein Gedrungener“<sup>149</sup>

144 Anders E. Ullendorf: *Is Biblical Hebrew a Language?* Wiesbaden 1977, S. 186, 192.

145 Für die Völker des Alten Orients waren Onager begehrtes Jagdwild (vgl. Salonen: *Jagd passim*). Frühe Domestikationsversuche (vgl. Brentjes: *Onager und Esel* 131ff.) waren nur z.T. erfolgreich und sind nach der von Ägypten ausgehenden Einführung des fügsameren Esels (um 4500 v. Chr., vgl. ebd. 135f.) aufgegeben worden.

146 *ʾayr* nach Hommel: *Säugethiernamen* „der sich tummelnde, hin- und herspringende“, *ʾarād* vielleicht „Schreihals“, vgl. Anm. 141.

147 i.K. nur pl. *ḥamīr*: K 14/56 (Var.), bMuq 30/17, 19, Š 6/18, 16/1; *ḥumūr*: Z II 6.

148 Eine ähnliche Zusammenstellung, auch von metonymischen Ausdrücken für das Kamel und die Antilope, Müller: *Labīd* 61-65.

149 Vom Onagerhengst: \*Bi 27/17, Z I 17, III 15f., \*ʾAbīd 20/5, N 6/9, A 15/9, 65/30, \*L 14/32, 35/13, K 7/8, 13/38, 14/33, 17/7, RbM I 8, II 20, Mut 12, bMuq 22/10, Š 1/7, 6/10, 8/5, 13/30, Ra 37/43, dR 12/71, 28/38, 45, 39/59, 45/33. Außerdem i.K.: vom Kopf des Hengstes: Aus 56, K 13/14; vom Fell (*ḡaʿbu l-ʾadīm*) Aḥ 9/33; von den Flecken des Winterfells (*ḡaʿbu n-nusāla*) aṬQ 16. – Sonst: Von der Antilope: *ḡaʿbatu l-qarn*, *ḡaʿbatu l-midrā*, vgl. Lewin: *Vocabulary* 49 und Blachère et al.: *Dictionnaire* 1275. – Vom Antilopenhorn und dem Onagerfell bedeutet es „robust, hart, widerstandsfähig“, vom Onagerkopf „gedrungen“. Vom Onager selbst könnte es beides bedeuten, auch die Kommentatoren und Lexikographen führen beides an, doch soll die Onagerbezeichnung wohl, ebenso wie die Bezeichnung des Onagerkopfes →

2. *ğawn* „ein (am Rücken) auffällig einfarbig Gefärbter“, „ein Aalstrichgezeichneter“<sup>150</sup>
3. *ʾaḥqab* „einer mit hellem Flankenstreif“<sup>151</sup>
4. *ḥāʾil* „eine Gelte“<sup>152</sup>
5. *ʾaḥdariyy* „einer von der dunkleren Rasse“<sup>153</sup>
6. *ḥamīs* „einer mit vor Hunger eingefallenem Bauch“<sup>154</sup>
7. *mudill* „ein Kühner, Dreister“<sup>155</sup>
8. *dābil* „eine Magere, Schlanke“<sup>156</sup>
9. *rabāʿ* „einer, der schon die Mittelzähne hat“<sup>157</sup>
10. *musahḥağ* „einer mit zerkratztem Fell“<sup>158</sup>
11. *mishāğ* „eine, die (beim Rennen) den Boden aufreißt“, „einer, der (anderen Onagern) das Fell zerkratzt“<sup>159</sup>

---

← als *ğāʾb*, den charakteristischen Unterschied zwischen dem gedrungenen Körperbau der Onager und dem schlanken, hochgebauten des *Pferdes* einfangen. Die Pferde sind nämlich nicht *ğāʾb*: \*Aṣmaʿiyyāt 9/8: *lā šaḥtin wa-lā ġāʾbin*, auch das Kamel nicht: \*Aḥ 2/3: *lā daʾīlin wa-lā ġāʾbin*.

- 150 Vgl. oben S. 20 mit Anm. 54 u. 55.
- 151 Vgl. oben S. 18 mit Anm. 42.
- 152 Vgl. oben S. 30 mit Anm. 105.
- 153 Vgl. oben S. 16 mit Anm. 29.
- 154 *ḥamīs*: IQ 34/13, K 7/14 (beidemale Adj., keine Metonymie), IQ 34/23, pl. *ḥimās*: Aḥ 3/21; *ḥamīsu l-baṭn*: A 65/30, Ra 37/43; *ḥimāsu l-buṭūn*: K 6/26; *ḥamīsu l-ḥašā*: dR 6/38.
- 155 *mudill*: AbQ 14, \*L 26/53, Š 6/18; pl. von Stuten *mudillāt*: Š 10/28.
- 156 I.K. nur pl. von Stuten: *dubbal*: RbM I 9, Aḥ 49/13; *dawābil*: Š 10/21; dieses in anderer Bed.: K 6/26, Aḥ 37/14; außerdem *dubūl* dR 28/39.
- 157 Vgl. oben S. 23 mit Anm. 64.
- 158 Bezieht sich auf die Narben, die die Hengste aus Rivalenkämpfen davongetragen haben: „they often showed scars which were obviously from wounds acquired by fighting among themselves“ (Andrews: Mongolian Wild Ass 8); vgl. noch \*al-ʿAğğāğ 5/79: *ğāʾban tarā talīlahū musahḥağan*. - I.K.: *musahḥağ*: N 14/7 Var., LM 26, \*L 38/4, dR 1/35, 45/32; daneben *mashūğu l-maqaddayni* dR 27/53; außerdem *tashāğ* Aḥ 37/22; *musahḥağ* vom Kamel \*Huḍ W 274/15.
- 159 Von der Stute: *mishāğ*: L 12/6, *mishāğ*: aTQ 18; vom Hengst: *mishāğu ʿūnin* Aḥ 140/19. - Das Wort ist Nomen instrumenti von *shğ*. Aḥ 140/19 bezeichnet es einen Hengst, der andere durch seine Bisse quasi zu *musahḥağ* macht. Sonst steht es von den Stuten, die aber nicht beißen, muß also stets die auch von den Kommentatoren gegebene Bedeutung „die (beim Rennen) den Boden aufreißt“ haben; so auch Müller: Labid 64. - Bei Ableitungen von *shğ* ist auch stets an eine Verschreibung aus *šhğ* zu denken und umgekehrt. Meist wird das jeweils andere auch irgendwo als Var. überliefert.

12. *miṣḥal* „ein Schreihals“<sup>160</sup>
13. *saḥḥaḡ* „eine mit langgestrecktem Körper“, „eine Langgebaute“<sup>161</sup>
14. *ṣatīm* „einer mit (beim Drohen) verzerrtem Gesicht“<sup>162</sup>
15. *ṣaḥḥāḡ*, *miṣḥāḡ*, *ṣaḥūḡ* „ein Krächzender“<sup>163</sup>
16. *ṣanūn* „ein halbwegs gut Genährter“<sup>164</sup>
17. *ʿaṣḥam* „ein Gelbbrauner“<sup>165</sup>
18. *miṣakk* „ein kräftig Zuschlagender“<sup>166</sup>

- 
- 160 *miṣḥal*: \*Z 15/15, L 15/19, K 6/25, bMuq 29/24, Aḥ 31/21, Ra 34/34, \*dR 41/33, pl. *masāḥil*: N 14/7, dR 45/32. Das Wort *saḥīl* steht vom Geschrei des Hengstes: Z I 27, L 11/35f., Š 2/43, 10/22, 11/23, 29, dR 27/60, 28/44, 33/55.
- 161 Nur von der Stute; i.K.: Aus 29, N 14/8, A 65/31, L 4/10, 15/19, K 14/37, RbM II 23, Mut 13, Huṭ 102/13, bMuq 22/11, Š 2/45, aD 1/17, Ra 37/37; pl. *samāḥiḡ*: Aḥ 140/15, dR 1/41, 6/13, 14/32, 45/32.
- 162 *ṣatīm*: IQ 10/8, Bi 6, \*Bi 39/8, L 11/28, 12/9, 15/27, \*L 38/4, RbM I 8, DbD 12; *ṣatīmu l-waḡḥ*: Z I 17 (Var.). - *ṣatīm* bezieht sich auf das „Drohgesicht“ beim Treiben der Stuten: „offenes Maul, hochgezogene Mundwinkel und zurückgelegte Ohren“ (Trumler: Rossigkeitsgesicht 480, vgl. auch die Abb. 7 S. 482 vom Onager); vgl. den Ausdruck *ṣatīmu l-waḡḥ* und die Stelle IQ 10/8. Derselbe Sachverhalt mit anderen Worten Huṭ 3/7 (*bāsil*). Sowohl *bāsil* als auch *ṣatīm* stehen oft vom Löwen, letzteres z.B. \*Aṣmaʿiyyāt 20/4, vgl. auch ʿābis K 7/18.
- 163 *ṣaḥḥāḡ*: \*L 26/53, \*bMuq 32/43, dR 27/60, \*IbG 8; *miṣḥāḡ*: N 75/23, Š 10/21; *ṣaḥūḡ*: Š 11/23; vgl. noch Z III 13: *ṣaḥīlu ṣ-ṣaḥīḡi*; *ṣuḥāḡ* bMuq 29/22; primär vom Raben, vgl. Lewin: Vocabulary 213, Seidensticker: Šamardal 163 (zu 20/18) und *ṣaḥīḡ* \*A 39/27; beachte auch oben Anm. 159!
- 164 *ṣanūn*: \*Bi 27/17, \*ʿAbid 13/18, N 75/23, K 7/8, Huṭ 3/6f., Š 18/12, UbH 2/9. Das Wort ist ein Fachterminus der Kamelzüchtersprache, das einen bestimmten Grad der Fetttheit bezeichnet, irgendwo zwischen „ein bißchen fett“ und „normal fett“ (vgl. ad-Dinawari: *nabāt* II § 129, 152, 187 von jeweils guten Gewährsleuten; die übrigen Lexikographen bestätigen dies i.d.R., falls sie sich nicht in ʿaddād-Spekulationen verlieren, vgl. Kofler: *Addād* 423f.). Vom Kamel scheint das Wort in der Poesie nicht belegt zu sein, doch verwendet es Zuhair \*Z 17/15 von offensichtlich gut genährten Pferden (vgl. Kofler loc. cit.) und ein Hudailit von einer recht fetten Straußenhenne (\*Huḍ K 82/6). Vom Wolf steht *ṣanūn* in einem Vers aṭ-Ṭirimmaḥs (Anh. 449/21; von Ullmann: Wolf 55 mit „des [seinen Kot] verstreuenden“ übersetzt). Vom Onager paßt die Bedeutung „ein halbwegs gut Genährter“ an allen Stellen. Lediglich UbH 2/9 scheint der Aspekt der Magerkeit zu überwiegen.
- 165 Vgl. oben S. 15 mit Anm. 24.
- 166 *miṣakk*: N 6/9, Š 16/2, 18/13, dR 27/63, 28/43, \*IbG 12. Von den Kommentatoren immer „ein Starker“ u.ä. erklärt, doch sicher Nomen instrumenti von *ṣakka* „treten“. Das Verbum vom Onagerhengst: AbQ 21, Aḥ 31/25, dR 66/53; von der Stute: Bi 9, Mut 18, bMuq 22/18, Aḥ 31/26. Da *miṣakk* immer nur vom Hengst gebraucht wird, wird man beim Prägen des Worts ursprünglich an die Schlagkämpfe zwischen den Hengsten gedacht haben.

19. *muṭarrad* „ein Fortgejagter“<sup>167</sup>
20. *ʿaḏūm* „ein Bissiger“<sup>168</sup>
21. *ʿilǧ* „ein Stämmiger (?)“<sup>169</sup>
22. *ʿaqabb* „ein Magerer“<sup>170</sup>
23. *qārib* „einer, der nachts zur Tränke geht“<sup>171</sup>
24. *qāriḥ* „einer, der schon die Eckschneidezähne hat“<sup>172</sup>
25. *qilw* „ein Behender“<sup>173</sup>
26. *qawdā* „eine, die den Kopf beim Laufen weit vorstreckt“, „eine Langgestreckte“<sup>174</sup>
27. *mulmi* „eine mit aufgebauschtem Euter“<sup>175</sup>
28. *naḥūš* „eine Milchlose“<sup>176</sup>

167 *muṭarrad*: Z III 13, L 35/13, Š 8/5, dR 45/33; *ṭarīd*: UbH 2/6, 4/8. Gemeint ist der in den Kämpfen um ein Paarungsterritorium im Frühjahr von anderen Hengsten vertriebene Hengst. Diese - die von mehreren von den arab. Philologen gegebenen Deutungen einzig akzeptable - Erklärung auch bei al-Ašmaʿi: *wuḥūš* 27/28.

168 *ʿaḏūm*: L 12/5, RbM I 13, Š 16/2, Aḥ 140/28. Außerdem das Verbum *ʿaḏama* A 15/11, Aḥ 49/13 und *ʿaḏm* K 14/36.

169 *ʿilǧ*: L 4/10, Mut 9, \*Ḥuṭ 47/14, Š 10/14, Um 62, Dual ŠĠ 11f. - Oft noch bei den Ḥudāiliten, vgl. Lewin: *Vocabulary* 297. Vom Menschen \*Aḥ 14/32, \*59/7. Was es vom Onager wirklich bedeutet, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Auf keinen Fall heißt es „fett“, vgl. \*aḤ 8/4 und \*19/14: *ʿilǧun ʿaqabbu*.

170 *ʿaqabb*: IQ 34/23, 25, Z I 17a, III 16, N 14/7, L 12/9, K 14/34, RbM I 8, Š 2/39, 6/16, aḤ 7, UbH 2/6, dR 33/54; *qabbā*: K 14/36, bMuq 22/11; *qubb*: \*Ḥuṭ 105/4, Š 7/28, Aḥ 140/15, dR 14/32, \*41/33; *ʿaqabbu l-baṭn*: Z I 17, dR 45/33; *qubbu l-buṭūn*: Ra 34/35.

171 *qārib*: IQ 34/20 (adv.), Aus 27, Z II 9 (*qāribu Ḍarǧad*), aṬQ 28 (*qāribu l-mā*), bMuq 30/16, Š 7/22, 13/25, 16/12 (adv.), Aḥ 9/26, 49/11; *qāriḥ*: Š 14/24: *qawārib*: Š 1/11 (adv.). Als Var. oft *qāriḥ* statt *qārib* und umgekehrt.

172 Vgl. oben S. 23 mit Anm. 65.

173 *qilw*, f. *qilwa*, i.K. nur bei Dū r-Rumma, vgl. den Kommentar zu dR 66/54.

174 *qawdā*: A 15/11, RbM II 23, Aḥ 37/24, Ra 37/37, dR 28/48; *qūd*: Aḥ 9/36, dR 26/37, \*41/33; hierher gehört auch *qaydūd* Aus 28, der pl. *qayādīd* dR 46/26. Zu *ʿaqwad* (das, wie die anderen „langgestreckt“-Ausdrücke, z.B. Nr. 13, bei Onagern nur von den Stuten vorkommt) vgl. Fischer: *Farb- und Formbez.* 106-108.

175 Vgl. oben S. 31 mit Anm. 112.

176 Vgl. oben S. 32 mit Anm. 121.

### 3 DIE JAGD

#### 3.1 Jagdarten

Beinahe die Hälfte aller Onagerepisoden enthält eine Jagdszene. Noch größer ist der Prozentsatz der Antilopenepisoden mit Jagdschilderung, liefert doch die Jagd hier den eigentlichen Stoff für die in diesen Episoden geschilderte Handlung, während in Onagerepisoden auch andere Konflikte die Handlung bestimmen können<sup>1</sup>.

Die in den Onagerepisoden geschilderte Jagd ist eine *Ansitzjagd*. Der Jäger lauert in seinem Ansitz am Rand einer Wasserstelle auf die herannahenden Tiere und versucht, eines davon mit einem Pfeil tödlich zu treffen.

Demgegenüber war die Jagd auf Oryxantilopen eine *Hetzjagd mit Hunden*, nämlich mit den berühmten Salūqīs<sup>2</sup>. Die Hunde hatten die Aufgabe, das Wild zu stellen und so lang aufzuhalten, bis der Jäger nahe genug herangekommen war, um die Antilope mit Pfeilen zu erschießen (was bei einem sich ja abrupt bewegendem Tier sehr nahe gewesen sein muß!). So weit kommt es allerdings in den Antilopenepisoden der altarabischen Dichtung in der Regel nicht. Der Jäger taucht dort, wenn überhaupt, nur ganz zu Anfang und ganz beiläufig als derjenige auf, der die Hunde mitbringt. Daran anschließend wird der Kampf der Oryx mit den Hunden geschildert, den stets die Antilope gewinnt und der mindestens einem der Hunde das Leben kostet<sup>3</sup>. Die Antilopenepisode endet mit der Flucht der Oryx. Eine Rückblende auf den erfolglos zurückbleibenden Jäger läßt diese Dramaturgie nicht zu

---

1 Vgl. unten Kap. 5.9; obwohl auch Strauße begehrtes Jagdwild waren, ist in der Straußenepisode (vgl. Jacobi: Poetik 57) nie von der Jagd die Rede.

2 Vgl. Allen/Smith: Hunting Techniques 120ff., dort S. 132f. auch zur Oryxjagd in der Dichtung, wo aber S. 132 ult. zu korrigieren ist, daß nicht die Hunde die Antilope töten, sondern der Jäger (vgl. \*aD 1/47, vgl. auch Jacobi: Poetik 56f. zur Oryxepisode allgemein). Salūqīs können 50 km/h schnell laufen (vgl. Allen/Smith 139 Anm. 21), sind also viel zu langsam für Onager. Gazellen, die den Hunden bereits das Äußerste abverlangen (weshalb man Hunde im Verein mit Beizvögeln einsetzt), laufen 30-50 km/h schnell, vgl. ebd. 131f.

3 Daß die Oryx die Jagdhunde mit ihren Hörnern aufgespießt hat, wie so oft in den Gedichten, muß die Ausnahme gewesen sein. Andernfalls wäre die Oryxjagd ökonomisch nicht tragbar gewesen. Der geschilderte Jäger war ja auf die Beute als Lebensunterhalt angewiesen.

(es kommt ja gar nicht zu einer Konfrontation Oryx – Jäger). Aus diesem Grunde werden auch nie die Waffen des Jägers beschrieben, die ja auch nicht zum Einsatz kommen. Eine Ausnahme gibt es aber, nämlich die Episoden in den Trauergedichten der Hudāiliten, in denen nicht nur die Onager, sondern auch die Antilopen ausnahmsweise vom Jäger zur Strecke gebracht werden. So lernen wir die Jagdwaffen und den erfolgreichen Fortgang der Oryxjagd nur aus wenigen Gedichten kennen, allen voran aus aD 1, wo auf die Onagerepisode eine Oryx-episode mit gleichfalls tödlichem Ausgang folgt (\*aD 1/36–48). Aus den Versen 46f. erfahren wir, daß auch die Antilope mit Pfeil und Bogen erlegt wurde, genau wie die Onager<sup>4</sup>. Der in keine Tierepisode eingebetteten selbständigen Jägerschilderung des Muzarrid<sup>5</sup> können wir entnehmen, daß der gewöhnliche Jäger folgende Besitztümer besaß: selbstgemachte Pfeile, einen (wohl gekauften, vgl. Š 8) Bogen und ein halbes Dutzend Hunde, wahrscheinlich aus eigener Zucht. Daraus muß man auch den Schluß ziehen, daß die Jäger der Onager- und die der Oryxepisode dieselben Personen sind. In jedem Fall wird der Jäger, der nie dem Stamm des Dichters angehört, sondern von „auswärts“ stammt, als arm geschildert, als einer, der auf die Jagd angewiesen ist, um sein Leben zu fristen.

Diesen Jagdszenen in den Tierepisoden steht eine Reihe von Jagdschilderungen gegenüber, in der der Dichter selbst Hauptperson eines aristokratischen Jagdvergnügens ist<sup>6</sup>. Es handelt sich um eine Hatz vom Pferderücken aus. Jagdwaffen sind Lanze und Jagdspieß (*miṭrad*), die aber meist gar nicht vom Dichter selbst, sondern von einem Jagdburschen gehandhabt werden, weshalb Caskel zutreffend von einem „Schauspiel, das sich der Dichter als Jagdherr vorführen läßt“<sup>7</sup>, spricht. Neben Straußen, Gazellen und Antilopen werden gern Onager als Jagdwild erwähnt, nicht zuletzt deshalb, weil sich die Qualität des Pferds, das ja der eigentliche Protagonist dieser Jagdschilderungen ist, am eindrucksvollsten darin beweist, daß es die flinken Onager einholen kann, was nicht selten, wie wir oben S. 24 sahen, Jägerlatein gewesen sein dürfte. Den Beutetieren wird in solchen Schilderungen

4 Bei Suwaid (\*Muf 40/54) wird der Antilopenjäger als *dū 'ashum* eingeführt.

5 Zu diesem Text vgl. Bauer: Muzarrids Qaṣīde.

6 Zu dieser aristokratischen Jagd, Seidensticker spricht von „Sportjagd“ (welchen Begriff ich hier übernehme), der Keimzelle der späteren *ṭardiyyāt*, vgl. Oppenheim: Beduinen IV 108f., Jacobi: Poetik 67–70, Seidensticker: Šamardal 15f., Wagner: Grundzüge I 109f., II 46–58.

7 Oppenheim: Beduinen IV 108.



des aristokratischen Jagdvergnügens nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt<sup>8</sup>. Da solche Jagdszenen, auch wenn Onager vorkommen, einem ganz anderen Genre als die Onagerepisoden angehören, sind diese Stellen im folgenden nicht berücksichtigt worden, doch seien noch einmal kurz die wichtigsten Unterschiede zwischen „Sportjagd“ und „Broterwerbsjagd“ in Tabellenform zusammengestellt:

	„Broterwerbsjagd“	„Sportjagd“
Jäger:	Angehöriger eines fremden Stammes, arm; Paria?	Dichter als Mitglied der Aristokratie
Art der Jagd:	1) Ansitzjagd (auf Onager) 2) Hetzjagd mit Hunden (auf Oryx)	Hetzjagd vom Pferd, meist mit Knappen
Jagdwaffen:	Pfeile und Bogen	Lanze, Jagdspieß
Jagdwild:	1) Onager 2) Oryxantilopen	Antilopen, Gazellen, Onager, Strauße
Ort i.d. Qaṣīde:	Tierepisode in einer Kamelbeschreibung, diese ist „Kamelritt“ oder steht am Ende einer Mufāḥara	Mufāḥara
Erfolg:	keiner (Ausnahme: Huḍailiten)	großer

Die Tatsache, daß der Jäger in den Trauergedichten des Huḍailitendiwans erfolgreich ist<sup>9</sup>, ist nur ein literarischer Sonderfall innerhalb des Genres der Onager- und Oryxepisode. Der Jäger dort ist gleichfalls „Broterwerbsjäger“. Waffen, Zweck, Ablauf und Art der Schilderung der Jagd entsprechen in allen Einzelheiten der in anderen Onager- und Oryxepisoden geschilderten Jagd. Es ist deshalb nicht gerechtfertigt, dafür eine dritte Kategorie der altarabischen Jagdschilderung einzuführen<sup>10</sup>.

Schließlich sollen der Vollständigkeit halber noch drei Jagdarten erwähnt werden, die im alten Arabien neben der Ansitz- und der Hetzjagd ebenfalls verbreitet waren. Aus dem Huḍailitendiwan erfahren wir, daß den Arabern auch die *Pirschjagd* bekannt war. Die Jagd findet

8 Relativ ausführlich \*Z 15/9-29, übs. Rescher: Beiträge IV/2, S. 6ff., Ahlwardt: Chalef 355f.; Onager in einer Sportjagdszene z.B. noch \*aH 16/5-13, \*bMuq 10/59-61, 32/43, 47, 38/6ff. u.ö.

9 Gelegentlich auch in anderen Episoden! Vgl. unten S. 134.

10 So Seidensticker: Šamardal 15.

im Gebirge statt, wo die Pirschjagd ja die einzig mögliche Jagdmethode ist. Jagdwild ist der Steinbock<sup>11</sup>. Natürlich war in Arabien auch die *Fallenjagd* verbreitet. Verwendet wurden Schlingenfallen (*ḥibāla*, pl. *ḥabā'il*), als deren Opfer vor allem Gazellen<sup>12</sup>, aber auch Onager<sup>13</sup> genannt werden. Eine Abart davon war die *Treibjagd*, bei der Gazellen von Treibern in vorbereitete Netze oder Schlingenfallen getrieben wurden. Sie ist aber nur schlecht bezeugt<sup>14</sup>.

### 3.2 Der Jäger

a) Quellen. Wie wir sahen, können wir die Jägerbeschreibungen aus den Onager- und Antilopenepisoden unterschiedslos als Quellen heranziehen. Außerdem besitzen wir die schon genannte selbständige Jägerschilderung des Muzarrid. Aus dem Hudailitendiwan kommt schließlich noch eine weitere Gruppe von Texten hinzu, nämlich die für die Dichter dieses Stammes so charakteristischen Schilderungen des Honigsammlers, der auf dieselbe Weise, oft sogar mit denselben Worten beschrieben wird wie der Oryx- und Onagerjäger bei anderen Dichtern. Aus \*aD 22 geht hervor, daß der Honigsammler gleichzeitig Jäger ist, d.h. daß es sich bei den von den Hudailiten beschriebenen Honigsammlern und den sonst erwähnten Jägern um denselben Personenkreis handelt, um Jäger nämlich, die sich dort, wo die Natur dies zuläßt (im Gebirge), durch das Sammeln von Honig ein Zubrot verdienen.

b) Namen der Jäger, Stammeszugehörigkeit. Oft wird der Jäger - und zwar schon in den ältesten Texten - bei seinem ersten Auftreten mit Namen genannt. So heißt der Jäger Mutammims Mut 15 Ṣafwān, derjenige Rabī'as RbM 1 16 Qais Abū 'Āmir. 'Āmir heißt der Jäger auch Š 8/18. So wird man annehmen müssen, daß mit dem 'Āmiri

11 Es handelt sich um den nubische Steinbock, *Capra ibex nubiana*, der über weite Teile der Halbinsel verbreitet ist, vgl. Harrison: Mammals of Arabia II 330f., daneben B. Rothenberg, H. Weyer: Sinai. Bern 1979, S. 94f. und die Abb. 99, auf der die *'uṣma*, der weiße Fleck auf den Vorderbeinen, nach dem das Tier *'aṣam* heißt (vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 315 Anm. 3) schön zu sehen ist. Steinbockjagd in der Dichtung: \*SbĜ 2/8-16, Hud K 16/6-10 (Ṣaḥr).

12 Z.B. \*SbĜ 10/7, bes. \*aH 8/5f. mit Kom.

13 Vor Schlingen/Schlingenlegern fürchtet sich der Onager oder braucht er sich nicht zu fürchten L 35/23, K 6/30, Aḥ 152/16, außerdem dR 14/56.

14 Vgl. \*aD 9/8, wo es heißt, eine Gazelle *sīqa li-ḥabli š-ša'ar*, sei also „getrieben worden“. Hierher gehört auch der Brauch, fehlende Treiber durch (nachts beleuchtete) Scheuchen zu ersetzen, vgl. unten Kommentar zu dR 14/48.

Š 1/16 auch kein Angehöriger der berühmten ‘Āmir b. Ša‘ša‘a gemeint ist, sondern das Mitglied irgendeines kleinen Klangs. aš-Šammāḥ kennt außerdem noch einen Ka‘b b. Sa‘d (Š 2/57) und einen al-‘Ikrāš (ebd.)<sup>15</sup>, einen ‘Aṭlab und „zwei Söhne des Ġimār“ (Š 8/16)<sup>16</sup>. Schon Imra’alqais nennt seine Jäger beim Namen: Auf Antilopenjagd sind \*IQ 31/8 (= \*Bi 21/15!) Ibn Murr und Ibn Sinbis. Bišr nennt \*Bi 11/13 zwei Hundeführer namens Ġadāya und Ǧariḥ. Man darf wohl annehmen, daß diese Jäger ebensooft nur literarische Figuren waren wie die Salmās und Su‘āds des Nasīb, zumal etwa der genannte ‘Āmir von den Ḥuḍr bei verschiedenen Dichtern vorkommt, die keine Zeitgenossen waren (K 14/51 und Š 8/18). Aber an der Existenz eines lebenden Vorbilds kann man natürlich nicht zweifeln, denn noch öfter, als der Jäger namentlich genannt wird, wird er als Angehöriger eines bestimmten Stammes vorgestellt, dessen Existenz selbstverständlich außer Frage steht.

Bei den Stämmen handelt es sich zunächst um die Šubāḥ, einen Unterstamm der Ǧabba<sup>17</sup>, die schon Aus (Aus 39) erwähnt und zu denen auch der von Muzarrid (\*Muf 17/64) geschilderte Jäger gehört. Häufig werden auch die Banū Ġillān erwähnt, ein Unterstamm der ‘Anaza<sup>18</sup>, nämlich von Rabi‘a (RbM II 28) und zweimal von Ǧū r-Rumma (ǦR 1/52, 12/76). Die genannten Jäger des Imra’alqais, auch der Jagdunterstandsbesitzer IQ 10/10, sollen zu den Banū Tu‘al gehören<sup>19</sup>, einem Klan der al-Ġauṭ, den wiederum Zuhair (\*Z 3/19) als Stamm seines Jägers nennt. Die al-Ġauṭ gehören ihrerseits zu Ṭayyi‘, die Suwaid (\*Muf 40/54) als Heimat des Jägers erwähnt. Zu den Nabahān, einem Unterstamm der al-Ġauṭ, gehört der Jäger \*A 13/38. Oft genannt werden die Ḥuḍr, ein Klan der Muḥārib, die ihren Namen aufgrund ihrer dunklen Hautfarbe bekommen haben sollen (K 14/51, Š 8/18, Aḥ 49/16)<sup>20</sup>. Eine Sippe der Dūdān sollen die Ǧallān (!) sein, die bei al-A‘šā (A 15/17) den Jäger stellen<sup>21</sup>. Die Dūdān aber gehören

15 Der sogar ein Prophetengenosse war, vgl. den Apparat d. Hrsg. zur Stelle.

16 Var. ‘Iyād; vom selben Dichter ein Vers aus einer nur fragmentarisch erhaltenen Onagerepisode (Anh. 23, 1. Vers), wo, je nach Lesart, erwähnt werden: *ibnā Yazīd b. Mušhir, ibnā Zunay‘ wa-Hayṭam, ibnā Quray‘* oder *‘Abd b. Ḥālīd*.

17 Vgl. hierzu und zum folgenden jeweils Caskel: *Ġamhara* s.v.

18 Vgl. ebd. und den Apparat d. Hrsg. zu ǦR 1/52 (S. 65 Anm. 3).

19 Vgl. Imra’alqais Ed. Ibrāhīm S. 80 Anm. 10.

20 Vgl. den Apparat d. Hrsg. zu Š 8/18. - Zum Namen Ḥuḍr vgl. Fischer: *Farb- und Formbez.* 312f.

21 Vgl. den Apparat d. Hrsg. z. St.; ob aber nicht doch Ġillān zu lesen ist?

zu den Asad, und so mag der Antilopenjäger \*Aus 21/19, der ein Angehöriger der Asad ist, demselben Klan entstammen. Aus dem Süden, „vielleicht vom Rande des großen Sandmeers“<sup>22</sup>, kommt der als Ya-mānī bezeichnete Jäger bei ‘Amr b. Qamī’a (AbQ 22). Zu den Quḍā’a schließlich gehören die Rāsib, die al-Aḥṭal (Aḥ 49/16) zufolge Jäger ausschicken.

c) Die sozialen Verhältnisse des Jägers. In keiner ausführlicheren Schilderung des Jägers fehlt der Hinweis auf seine Armut, die geradezu das Merkmal des Jägers schlechthin ist. Immer wieder wird erwähnt, daß er nichts geerbt hat, nichts sein eigen nennt außer seine Jagdwaffen. Der Onagerjäger besitzt nichts außer Pfeile und Bogen<sup>23</sup>, der Oryxjäger nichts außer Hunden (\*ḡR 1/88), der Honigsammler nichts außer Lederflaschen und Honigzangen (\*SbĜ 3/3). Diese Aufzählungen darf man natürlich nicht wörtlich nehmen. Der Dichter erwähnt nur das Gerät, das im jeweiligen Textzusammenhang gebraucht wird. Weil es sich die Jäger aber sicher nicht leisten konnten, sich auf nur ein Wild zu spezialisieren, müssen sie sowohl Pfeil und Bogen als auch Hunde besessen haben, ebenso wie der Honigsammler auch eine Jagdausrüstung besessen hat<sup>24</sup>. Was der Dichter vor allem ausdrücken will ist, daß der Jäger kein Vieh besitzt. Seiner Sippe *māl* besteht nicht in Kamelen, sondern im „Fleisch der wilden Tiere“ (ḡR 14/51). Deshalb ist er *muṭ’amun li-ṣ-ṣaydi*<sup>25</sup>, die Jagd ist sein Lebensunterhalt, der Bogen sein „Ernährer“<sup>26</sup>. Wer aber kein Vieh besitzt, ist notgedrungen ein „Elendleider“, ein *’aḥū šiqwatīn*<sup>27</sup>, denn er muß von dem leben, was er auf der Jagd erlegt. Wenn er aber nichts erwischt, steht ihm schrecklicher Hunger bevor (Aus 42, K 13/26). Einen anderen Abendtrunk als verdünnte Milch kann er sich nicht leisten (Ra 37/52).

Besonders demütigend ist aber, daß der Jäger nicht einmal seine eigene Familie ernähren kann. Die Dichter haben einige Phantasie aufgewendet, um dies möglichst drastisch zu schildern und führen uns geradezu in ein altarabisches Heinrich-Zille-Milieu: Wenn der Jäger für seine Kinder kein frisches Wild erbeutet, müssen sie hungern (RbM II 29). Bei Ḍirār bekommt der Jäger auch noch Ärger mit der Schwiegermutter, wenn er seiner Frau kein Fleisch mitbringt (ḌbḌ 16).

22 Oppenheim: Beduinen IV 109.

23 RbM II 28, Š 1/18, 8/19, ḡR 25/50, \*Šamardal 1/53.

24 Vgl. oben S. 40 und \*aḌ 22/8, 10.

25 \*IQ 29/8, ähnlich Aus 44, \*ḡR 1/87, vgl. auch \*L 35/31.

26 ḡR 12/80, vgl. auch Schwarzlose: Waffen 279.

27 ḡR 14/51 und 27/67, ähnlich *šaqiyy* ḌbḌ 16.

Besonders hübsch schildert aš-Šammāḥ (Š 1/17), wie der Jäger von seinen fünf hungrigen Kindern umringt und bedrängt wird, als er ihretwegen zur Jagd aufbricht, wobei er aber so arm ist, daß er nicht einmal eine Brotzeit mitnehmen kann. Ein Vorbild für diesen Vers fand der Dichter bei Bišr, bei dem es in einer Oryxepisode heißt (\*Bi 16/15f.):

15 *wa-bākarahū 'inda š-šurūqi mukallibun /*  
*'azallu ka-sirḥāni l-qašīmati 'aḡbarū//*

16 *'abū šibyatin šuṭin tuṭifu bi-šaḥṣihī /*  
*kawāliḥu 'amṭālu l-ya'āsṭbi ḡummarū//*

15 Des Morgens beim ersten Tageslicht kommt zu ihm (- dem Antilopenbock -) ein Hundeführer, ein Schmalhüftiger gleich dem Wolf der saxaulbewachsenen Sandwüsten, ein Staubfarbener,

16 ein Vater von struppigen Knaben, den [diese Knaben:] finster Blickende, gleich einem Weisel Magere [hungrig] umkreisen.<sup>28</sup>

Der „Elendleider“ dR 14/51 hat gleich acht Kinder zu versorgen. Die Kinder, die aṭ-Ṭirmmāḥs Jäger (\*aṭ-Ṭirmmāḥ 4/74f.) ernähren muß, sind Halbwaisen. Wenn der Vater kein Wild erlegt, muß er sie mit Dumpalmennüssen füttern. Die Kinder des bei 'Amr b. Qamī'a geschilderten Jägers (AbQ 32) hatten fest damit gerechnet, daß der Vater Fleisch herbeibringt. Um die Demütigung auf die Spitze zu treiben, hat sich 'Amr noch einen Vers einfallen lassen, in dem es heißt, daß der Jäger, würde er seiner keifenden Frau eine Ohrfeige verpassen, zwei nicht minder heftige zurückbekommen würde (AbQ 31). „Das wäre bei Beduinen unerhört“<sup>29</sup>.

Das Eheweib des Jägers schildert auch 'Abda b. aṭ-Ṭabīb in seiner Oryxepisode mit drastischen Worten (\*Muf 26/28):

*ya'wī 'ilā salfa'in šaṭā'a 'ariyatin /*  
*fī ḡiḡriḥā tawlabun ka-l-qirdi mahzūlū//*

„Er kommt nach Hause zu [einem Weib:] einer Zeternden, Struppigen, Nackten, die in ihrem Schoß [ein Kind:] ein mageres ‚Eselfohlen‘ hat, das einem Pavian gleicht.“<sup>30</sup>

28 Zu 'azall vgl. Ullmann: Wolf 67. - *qašīma* ist ein Sandgebiet, wo *ḡaḡā* (d. i. die kleineren *Haloxylon*-Arten, dt. „Saxaul“) wächst, vgl. Az VIII 386 a 5f. u. b 1f. - Zu *ya'sūb* vgl. Ullmann: Zum Verständnis der „Dichterischen Vergleiche“ 111f.

29 Oppenheim: Beduinen IV 109.

30 Welch entehrende Beleidigung die Bezeichnung *qird* „Pavian“ ist, zeigen Stellen wie \*N 17/17 oder \*dR 18/6 (*'aḡall mina l-qird*).

Nicht besser ergeht es dem Jäger Muzarrids, der mehrere pfeilschaftdürre Kinder daheim und eine Idiotin zur Frau hat (\*Muf 17/70).

d) Das Aussehen des Jägers. Die meisten Metonymien und Epitheta, mit denen die Dichter den Jäger charakterisieren, beziehen sich auf sein äußeres Erscheinungsbild. So ist der Jäger 'aš'aṭ „mit zerzaustem Haar, struppig“<sup>31</sup>, was nicht nur Folge des Ungemachs während der Jagd sein kann, da ja, wie aus dem oben zitierten Vers 'Abdas hervorgeht, auch die Frau des Jägers, ja auch seine Kinder (\*Bi 16/16) ša'tā' bzw. šu'f sind. Nicht anders der Honigsammler \*aD 22/1.

Der Jäger trägt alte, zerschlissene Kleider, wie es immer wieder in den verschiedensten Formulierungen heißt: raḡlu ṭ-ṭiyāb (dR 1/52), dū ḥašif (\*Huḍ K 16/8, vom Steinbockjäger), 'aṭlasu l-'aṭmār „ein in schmutzige Lumpen gehüllter“<sup>32</sup>, 'aṭlas „mit verschmierter, dreckiger Kleidung“<sup>33</sup>. Bei al-Aḥṭal (Aḥ 49/17) haben die Jäger „dreckige Kopfbinden“ um (dusmu l-'amā'im). In diese Reihe gehört auch das Wort ṭiml „mit schmutziger Kleidung, verdreckt“<sup>34</sup>. Die zerschlissene Kleidung war sicherlich keine bewußt gewählte „Tarnkleidung“<sup>35</sup>, sondern schlicht eine Folge der Armut des Jägers, hat doch auch seine Frau nichts zum Anziehen<sup>36</sup>. Schwieriger zu deuten ist das Wort 'aḡbar „staubbedeckt, staubfarben“, bei den Huḍailiten zumeist im Diminutiv 'uḡaybir<sup>37</sup>. Laut Schwarzlose bezieht es sich auf ein der besseren Tarnung halber graues Gewand<sup>38</sup>, doch scheint es mir auch hier angebrachter, das Wort im konkreten Sinn als „staubbedeckt (und daher natürlich staubfarben)“ aufzufassen<sup>39</sup>.

31 \*Muf 26/30 ('Abda); zu 'aš'aṭ vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 120.

32 \*dR 1/88 vom Antilopenjäger, vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 118; ähnlich im Raḡaz \*dR 9/70f.

33 Š 1/16, \*Aus (Ed. Geyer) 12/18 = \*N 14/12; zum Wort vgl. Fischer, wie Anm. 32.

34 AbQ 22 (vgl. auch den Kom. hierzu im II. Teil), außerdem \*aṭ-ṭirimmāḥ 4/71, gleichfalls vom Onagerjäger.

35 So Schwarzlose: Waffen 41. Die Vermutung Oppenheim: Beduinen IV 109, der AbQ 22 ṭiml genannte Jäger sei nackt, „wohl um nicht durch den seinem Lendentuch anhaftenden Geruch den Tieren Witterung zu geben“, ist irrig, denn zum einen heißt ṭiml nicht „nackt“, und zum anderen sind all die übrigen Jäger ja durchaus bekleidet, nur eben nicht *comme il faut*.

36 'Abda in dem S. 45 zitierten Vers, Um 54.

37 'aḡbar: \*Bi 16/15, 'uḡaybir: s. Lewin: Vocabulary s.v.; zum Wort vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 89f.

38 So Schwarzlose: Waffen 41.

39 Vgl. auch \*aD 1/41, wo die Jagdhunde „staubbedeckt“ sind (auch bei Fischer, loc. cit.); ihrem Herrn wird es bei der Jagd kaum besser ergangen sein.

Wiederum eine Folge seiner Armut ist des Jägers Magerkeit. Der Jäger und Honigsammler Abū Du'aibs ist „fleischlos, bis auf die Reste des Hypochondrienfleisches eines Abgemagerten, Schlankhüftigen“<sup>40</sup>. Der Antilopenjäger Bišrs und die Onagerjäger al-Aḥtals sind gleichermaßen „mager um die Hüften“<sup>41</sup>. Schon lange hungrig und deshalb bloß noch eine halbe Portion ist der Jäger bei Ka'b K 13/19. Mager sind aber auch die Kinder des Jägers<sup>42</sup>.

Natürlich wird der Jäger auch von den Strapazen seines Nahrungserwerbs mitgenommen: „ein Durstiger, einer mit eingefallenen Augen, einer, dessen Fleisch die heißen Winde des Hochsommers gefurcht haben und der daher schwarz (d.h. sonnenverbrannt) und verschrumpelt ist“<sup>43</sup>. So schildert ihn Aus, und Ka'b meint, daß der Jäger vom Laufen so mitgenommen aussieht, daß er ein Rekonvaleszent nach einem langen Fieber zu sein scheint (K 13/24).

Dieselben Dichter nennen aber nicht nur diese augenblicklichen Entbehrungen, sondern auch einige interessante, wenngleich nicht leicht zu interpretierende dauernde körperliche Merkmale des Jägers. Dieser ist, laut Aus 41, „einer, der oben auf den Unterarmen struppig behaart ist, einer dessen Knochen gerade passen, einer mit schwierigen Fingern, ein Untersetzter“. Ka'b bezeichnet den Jäger als einen „mit kurzen Fingern und dünnen Beinen“ (K 7/27), einen „mit dünnen Gliedern gleich einem Felsengecko“ (K 13/25).

Vom Honigsammler heißt es, wie bei Aus vom Jäger, *šaṭnu l-banān*<sup>44</sup>. Ähnlich dem *ḡunādif* „kurznackig“ bei Aus nennt Sā'ida (\*1/31) den Honigsammler *ḡaḥnab*, was etwa dasselbe bedeutet. Bei den Hudailiten wird der Onagerjäger *'uqaydir* genannt<sup>45</sup>. Das Wort wird mit „kurz, kurznackig, mit kurzen Knochen“ erklärt. Aber *'uqaydir* bedeutet nicht nur „kurz“, es ist noch dazu eine Diminutivform, ebenso wie das bereits erwähnte *'uḡaybir*, aus dem G. Jacob und A. Fischer

40 \*aD 22/2, übs. Hell.

41 S. oben S. 45 mit Anm. 28 und Aḥ 49/17: *mushūn lā luḥūma lahum*.

42 \*Bi 16/16: *ḡummar*. Das paviangleiche Baby 'Abdas (\*Muf 26/28) ist *mahzūl*. Muzarrid (\*Muf 17/70) vergleicht die Kinder mit Pfeilschäften.

43 Aus 40. Sonnenverbrannt ist der Jäger auch bei 'Abda (\*Muf 26/27): *ka-'anna-hū min ṣilā'i š-šamsi mamlūlū* „as though he were baked with the heat of the sun“ (Lyall).

44 Vgl. Lewin: Vocabulary 212.

45 aḤ 13, UbḤ 4/28, \*Hud K 16/8; vom Oryxjäger \*Z Ed. Kairo 379.

auf die meist „kleine Statur“ der Jäger schlossen<sup>46</sup>. Schließlich sei noch an den Klan der *Ḥuḍr* erinnert, aus dem viele Jäger stammen und der seinen Namen der dunkleren Hautfarbe seiner Angehörigen verdanken könnte<sup>47</sup>. Ob man aus all dem den Schluß ziehen darf, daß sich die Jäger schon körperlich von den übrigen Bewohnern der Arabischen Halbinsel unterschieden? Wir werden auf diese Frage zurückkommen.

e) Die Tüchtigkeit und Gefährlichkeit des Jägers. So eindeutig die bislang besprochene Charakterisierung des Jägers auch ist, der Dichter kann den Jäger nicht nur als armselige Witzfigur hinstellen, weil darunter die Dramatik der Episode stark gelitten hätte. Dem Onager muß schließlich ein ernstzunehmender Gegner gegenübergestellt werden. Deshalb betonen die Dichter immer wieder die Gefährlichkeit und Geschicklichkeit der Jäger. Auch die rühmende Schilderung der Waffen dient diesem Zweck.

So wird der Jäger gern mit einem lauernnden Wolf verglichen<sup>48</sup>, mit dem der Jäger auch die Attribute *'aġbar*<sup>49</sup>, *ḥafiyy aš-šaḥṣ*<sup>50</sup> und *'azāl*<sup>51</sup> gemein hat. Tertium comparationis ist zunächst das unbewegte Kauern in der Deckung, das wohl auch den Vergleich mit einer Zecke K 7/26 evoziert hat, sodann aber auch die Gefährlichkeit. Die „Schlange“ wählt Rabi'a (RbM II 28) zur Metapher für den Jäger, wohl gleichfalls wegen ihrer Gefährlichkeit. „Gift“ ist eine weitere Metapher für ihn (Š 8/41). Natürlich ist der Jäger „jagd-“ und „beute-gierig“ (K 7/26, dR 12/79).

Die Jäger pflegten bereits am späten Abend oder in der Nacht ihre Ansitze aufzusuchen, um am nächsten Morgen ganz früh, wenn die Tiere die Wasserlöcher aufsuchen, zur Stelle zu sein<sup>52</sup>. Dabei mußten sie oft frieren<sup>53</sup>. In Erwartung der Tiere können sie nicht

46 Vgl. Jacob: Beduinenleben 114, A. Fischer in ZDMG 49 (1895) 105.

47 Vgl. oben S. 43 mit Anm. 20.

48 A 15/19, Aḥ 9/44, Ra 34/45.

49 Vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 89ff. und hier oben S. 46 mit Anm. 37.

50 Vom Jäger: bMuq 22/21, dR 1/52, \*Huḍ K 16/9, ähnlich dR 25/48: *ḥafiyyun makānuḥū*; vom Wolf vgl. die Ullmann: Wolf 113 V. 1 zitierte Stelle.

51 Vgl. oben S. 45 mit Anm. 28.

52 Vgl. Aus 44: *qaṣiyyu mabīti l-layli* „der fern von zuhause die Nacht verbringt“, ähnlich dR 14/49 oder aḤ 13: *qad 'amsā taqaddama wīdahā* (ähnlich wohl Dbḍ 15).

53 dR 27/64 bläst sich der Jäger vor Kälte in die Hände.



schlafen<sup>54</sup>. Selbstverständlich haben sie gute Ohren. Sogar wenn der Jäger schläft (falls er überhaupt schläft), würde er die Tiere bemerken<sup>55</sup>.

Vor allem aber wird immer wieder die Erfahrungheit der Jäger betont. Er sei es gewohnt, die Leittiere einer Herde zu töten, heißt es schon Aus 43. Der Jäger ist ein erfahrener Fachmann<sup>56</sup>, er ist weit- hin bekannt<sup>57</sup>, ein Schütze, der immer mit tödlicher Sicherheit trifft<sup>58</sup>.

f) Waren die Jäger Paria? Der erste, der auf den Gedanken kam, die von den Alten geschilderten Jäger mit den Šlēb in Verbindung zu bringen, war G. Jacob, der zu den Jägerschilderungen in der altarabischen Poesie bemerkt hat:

„Vermutlich liegen hier Verhältnisse vor, wie sie noch heute in der syrischen Wüste der Stamm der Benū Šlēb (صليب) repräsentiert, der, weil er weder Pferde, Kamele noch Schafe besitzt, von der Jagd lebt und sich in Gazellenhäute kleidet.“<sup>59</sup>

Sprach Jacob noch zurückhaltend von „ähnlichen Verhältnissen“, ging Brockelmann noch einen Schritt weiter:

„Nur vom Wilde leben die besitzlosen Paria, die Vorgänger der heutigen Šlēb, deren Treiben die Dichter gerne schildern, über die sich der Beduine aber erhaben fühlt und deren Jagdmethoden er verachtet.“<sup>60</sup>

Gegen diese Ansicht wendet sich Caskel<sup>61</sup>, ohne jedoch selbst eine Lösung des Problems der vorislamischen arabischen Jäger anbieten zu können. Tatsächlich erlauben die Informationen, die wir der altarabischen Dichtung entnehmen können, ein so pauschales Urteil wie dasjenige Brockelmanns nicht unbedingt. Versucht man, die auf den vorangegangenen Seiten zusammengetragenen Charakteristika zusammenzufassen, läßt sich zunächst feststellen, daß es in vor- islamischer Zeit in Arabien Bevölkerungsgruppen gab, die sich vor- wiegend bis ausschließlich von der Jagd ernährten, und daß diese Jägerexistenz in der Regel mit materieller Armut verbunden war.

54 Nur so lang wie ein Stoßgebet dauert schläft der Jäger DbD 15; bei Ru'ba (Geyer: Altarab. Diamben 12/174) treffen die Tiere auf einen Jäger *lā ramida l-ʿayni wa-lā naʿūmāl* „weder mit startrüben Augen noch schlafmüdig“; ähnlich \*aṭ-ṭirimmāḥ 4/71; vgl. noch 'AbT 16.

55 So K 13/20; das gute Gehör auch K 13/19, bMuq 22/20.

56 'ilā ṣ-ṣaydi 'ālimun K 13/18, muta'ālim K 13/19, muḡarrab dR 12/76.

57 ma'lūm dR 12/76.

58 Vgl. K 7/28, UbH 4/28, Aḥ 9/46.

59 Jacob: Beduinenleben 114f.

60 GAL S I 20f.

61 In Oppenheim: Beduinen IV 108f.

Dies sind auch die wichtigsten Merkmale, die die altarabischen Jäger mit den neuzeitlichen Šlēb gemein haben<sup>62</sup>. Wie die alten Jäger, lebt auch der Šlēbī „zum grossen Teile von dem Fleische seiner Jagdbeute“<sup>63</sup>. Vor der Einführung von Feuerwaffen waren auch die Šlēb mit Pfeil und Bogen bewaffnet, „Lanze, Speer und Schwert fehlen“<sup>64</sup>. Im Gegensatz zu den Šlēb, die nur Esel halten<sup>65</sup>, waren die altarabischen Jäger Hundezüchter<sup>66</sup>. Kamel, Pferd und Ziege fehlen bzw. fehlten offenbar hier wie dort. Daß sich die Jagdmethoden im Laufe der Zeit geändert haben, ist nicht überraschend und sicherlich z.T. eine Folge des veränderten Wildbestands<sup>67</sup>.

Schwierig zu beurteilen sind die Angaben über das Äußere, da sich sogar die Berichte über das Aussehen der Šlēb widersprechen<sup>68</sup>. Das wichtigste körperliche Merkmal der neuzeitlichen Paria, ihre geringe Körpergröße und ihr hagerer, ja zierlicher Bau<sup>69</sup>, findet sich allerdings auch bei den vorislamischen Jägern. Inwieweit dergleichen von der Lebensweise verursachte oder ursprüngliche Merkmale sind, läßt sich schwer entscheiden. Weitere Angaben der altarabischen Literatur, etwa die von Aus erwähnten stark behaarten Unterarme, werden sich kaum verwerten lassen. Ob solche Beschreibungen als Indiz für eine andersrassige Jägerbevölkerung Altarabiens gelten können, ist nicht sicher, doch darf man wohl annehmen, daß man einen Jäger allein schon an seinem Äußeren von einem Beduinen hätte unterscheiden können.

Die Haltung, die der Dichter dem Jäger entgegenbringt, entspricht ziemlich genau der, die die Beduinen den Šlēb gegenüber an den Tag legen, die „von den Beduinen mit unverhohlener *Verachtung* behandelt (werden)“<sup>70</sup>. Diese Einstellung der Dichter muß sich aber nicht aus einer eventuellen Paria-Existenz der Jäger erklären, sondern ergibt sich zwangsläufig aus der sozialen Stellung des Jägers. Der Dichter war

---

62 Vgl. Henninger: Pariastämme 504.

63 Pieper: Šlēb 25.

64 Henninger: Pariastämme 504.

65 Vgl. ebd. 505.

66 Anders die Šlēb, vgl. Pieper: Šlēb 33.

67 Daß die Šlēb nicht einzeln jagen, ist kein Argument gegen die Identität Šlēb - vorisl. Jäger (so in Oppenheim: Beduinen IV 109). Bei der Ansitzjagd ist die Jagd im Verein nicht sinnvoll; die Ansitzjagd ist aber wohl mit dem Aussterben der Onager sinnlos geworden.

68 Vgl. Pieper: Šlēb 7.

69 Vgl. ebd. S. 5.

70 Henninger: Pariastämme 506.

Sprachrohr einer aristokratischen Gesellschaftsschicht, für die der Erwerb von Ehre an das Vorhandensein von Besitz gebunden war – *karam* bedeutet „Ehre“, zunächst aber „Freigebigkeit“. Der altarabische Ehrbegriff ist nicht weit entfernt von dem mittelhochdeutschen *êre* „Ansehen, Prestige“, denn die „Bewahrung der *êre*, des gesellschaftlichen Ansehens, setzt die Bewahrung der Macht voraus (...). *êre* kann somit auch ‚Macht, Besitz, Güter‘ bedeuten“<sup>71</sup>. Wer aber absolut gar nichts besitzt wie der Jäger, ist überhaupt nicht ehrfähig, man kann ihm deshalb auch keine Ehre absprechen, wie man dies mit einem Gegner oder Feind im *hiğā* tut. Der Jäger wird deshalb nicht geschmäht, sondern einfach als das dargestellt, als was er dem vornehmen Beduinen erschienen ist: als armselige Figur, über die man sich ungestraft lustig machen darf.

So ist es auch weniger die Person des Jägers selbst, die die Verachtung der altarabischen Dichter auf sich zieht – der Jäger wird nie unehrenhafter Handlungen oder eines üblen Charakters bezichtigt, ja nicht einmal als besonders unsympathisch geschildert –, sondern allein dessen Armut und Lebensumstände. Besonders deutlich wird dies schon bei ‘Amr b. Qamī’a, der sich selbst (natürlich als Repräsentant seines Standes) erst als großzügiger Fleischspender schildert, um im armen Jäger, der ohne Fleisch zu seiner Familie zurückkehrt, das genaue Gegenbild zu entwerfen<sup>72</sup>. Einen größeren Kontrast als den zwischen dem Ritter, der alle teuren und kostbaren Ausrüstungsgegenstände seines Standes wortreich schildert, wie Muzarrid dies tut (\*Muf 17), und dem vertrocknete Häute kauenden, von einem Bettelgang erfolglos heimkehrenden Jäger, den Muzarrid anschließend beschreibt, kann man sich nicht denken.

Der wichtigste Unterschied zwischen den *Ṣlēb* und den altarabischen Jägern ist aber der, daß die *Ṣlēb* Angehörige eines einzigen, nicht mit den anderen Stämmen verwandten Stammes sind, der über weite Teile der Halbinsel verbreitet ist<sup>73</sup>, während die altarabischen Jäger verschiedenen Unterstämmen von verschiedenen, bekannten und geachteten Stammesverbänden angehören. Es scheint geradezu so zu sein, daß fast alle großen Stammesverbände „ihren“ Jägerklan gehabt haben. Angesichts der starken Heterogenität der Stammesverbände sagt die Zugehörigkeit zu einem davon noch nichts über das Prestige

71 B. Sowinski in: Herzog Ernst. Stuttgart <sup>2</sup>1979, S. 392 (zu V. 4759).

72 Vgl. die Interpretation von AbQ im II. Teil dieser Arbeit.

73 Vgl. Pieper: *Ṣlēb* 13ff., Henninger: *Pariastämme* 503f.

oder gar die materiellen Verhältnisse einer Gemeinschaft aus. Eine regelrechte Paria-Existenz ist dadurch aber ausgeschlossen.

Da sich über diesen Punkt hinaus nur noch spekulieren läßt, sollen weitere Fragen, etwa, ob sich in den altarabischen Jägern Reste der prähistorischen Sammler- und Jägerbevölkerung Arabiens wiederfinden lassen etc., hier nicht erörtert werden. Zu sicheren Ergebnissen kann man mit dem hier vorgelegten Material noch nicht kommen. So bleibt - unter Ausklammerung der Herkunftsfrage - am Ende das Resümee: Eine Reihe von Familienverbänden verdiente in vorislamischer Zeit ihren Lebensunterhalt durch die Jagd. Diese Verbände waren formell in die arabische Stammesorganisation eingebunden, also keine Paria. Aufgrund ihres Nahrungserwerbs und ihrer damit einhergehenden Besitzlosigkeit standen die Jäger aber auf der alleruntersten Stufe der sozialen Stufenleiter und waren damit zu einem Außenseiterdasein verurteilt<sup>74</sup>.

### 3.3 Die Ausrüstung des Jägers

Zur Onagerjagd nahmen die Jäger Bogen und Pfeile mit. Über beides sind wir nicht schlecht informiert, vor allem durch die ausgezeichneten Materialien des sachkundigen Abū Ziyād, die uns Abū Ḥanifa ad-Dīnawarī überliefert hat<sup>75</sup>. Einer ausführlicheren Untersuchung bedarf dieses Thema deshalb an dieser Stelle nicht. Lediglich ein Detail sei herausgegriffen, das einige Schwierigkeiten bereitet und mehrfach für Verwirrung gesorgt hat, nämlich die Befiederung der Pfeile. Anschließend soll noch der Ansitz des Jägers näher betrachtet werden, dem die Philologen im Gegensatz zu Pfeil und Bogen kaum Aufmerksamkeit geschenkt haben.

---

74 Caskel weist darauf hin, daß erst im 9. Jh. „ein Vorhang zwischen Kultur- und Wüstensteppe gefallen ist. Während das alte Arabertum, seine Machthaber und seine Intellektuellen, d.h. die Dichter, Zugang zu der Kultur der Randstaaten hatten, fehlte diese den Beduinen des Mittelalters (und der Neuzeit). Daher hat sich ihr Horizont so verengt, daß die Religion sich mit den Resten des Heidentums vermischte, und die Gesellschaft von abergläubischen Vorstellungen beherrscht wurde. In dieser Atmosphäre konnten Paria-Stämme entstehen“ (Oppenheim: Beduinen IV 110). Es ist m.E. mehr als wahrscheinlich, daß der eine oder andere vorislamische Jägerklan einer solchen „Pariaisierung“ anheim gefallen ist, d.h. es ist wohl nicht durchweg falsch, unsere Jäger als Teil der Vorläufer der neuzeitlichen Pariastämme anzusehen.

75 Vgl. Bauer: Pflanzenbuch 203-212; obwohl er die Materialien ad-Dīnawarīs nur z.T. kannte, hat schon Schwarzlose: Waffen 246-316 ein im wesentlichen nach wie vor gültiges Bild dieser Waffen zeichnen können.

Mehrfach wird in den Gedichten des Korpus von der *Befiederung* der Pfeile gesprochen<sup>76</sup>. Dabei wird zweimal (Aus 45, Š 16/18) der Terminus *lu'ām* verwendet, den W. Fischer wie folgt erklärt:

„*lu'ām* ‚fest ineinandergefügt‘ ist ein Terminus, der von Federn gebraucht wird, bei denen, wie bei allen Schwungfedern, die einzelnen Federhärchen fest ineinander verzahnt sind, so daß die Feder stabil ist. Bei den Flaumfedern sind die einzelnen Härchen nicht fest aneinandergelagert, so daß die Feder keine stabile glatte Fläche darstellt.“<sup>77</sup>

Im WKAS wird *lu'ām* dagegen als „ineinandergefügt, aufeinanderliegend“ erklärt und hinzugefügt, es stünde „von Federn am Pfeil, bei denen die Innenseite der einen Feder die Außenseite der anderen berührt“<sup>78</sup>. Die Lösung des Problems ergibt sich, wenn man beachtet, daß *rīš* zunächst die Federn selbst, dann aber auch die *Federäste* zu beiden Seiten des *Federkiels* (arab. *‘asīb*) bezeichnet: „Jede einzelne Feder (*rīša*) hat ein ‚Rohr‘ (*qaṣaba*), aus dem ‚Federn‘ (d.h. die Federäste!) hervorstehen (*fihā manbat rīš*). (...) Das ist ‚der ‚Kiel‘ der Feder (*‘asīb ar-rīša*)“<sup>79</sup>.

Zur Befiederung der Pfeile wurden nun nicht etwa die ganzen Federn verwendet – solche Pfeile wären rasch und wirkungslos zu Boden gefallen –, sondern die vom Kiel abgetrennten Federäste:

„Wenn die Federäste (*rīš*) von ihrem Federkiel abgeschabt worden sind, dann auf ein rechtes Maß zugeschnitten worden sind, dann heißt jedes so abgetrennte Stück *rīša* und *quḍḍa*; und wenn sie auf dem Pfeilschaft angebracht worden sind, heißen sie ‚Ohren‘ (*‘aḍān*).“<sup>80</sup>

Die Gesamtheit aller zum Befiedern des Pfeils verwendeten Federäste sind die *quḍḍa* (also etwa synonym mit *rīš*), der einzelne Federast heißt *quḍḍa*<sup>81</sup>. Daneben bezeichnet *quḍḍa* auch die einzelne Reihe von Federästen auf dem Pfeilschaft (also etwa synonym mit *‘udn*), in welcher Bedeutung auch der Plural *rīšāt* verwendet wird<sup>82</sup>. Der gewöhnliche Pfeil ist mit drei, ein *mirriḥ* genannter mit vier solchen Federästen ausgestattet<sup>83</sup>. Diese Federastreihen standen parallel zueinander

76 Ausführlich Aus 45, K 13/27, Š 16/18, UbH 4/29, Ra 37/53.

77 Fischer: Farb- und Formbez. 325 Anm. 2.

78 WKAS s.v.

79 ad-Dīnawarī: *nabāt* II § 1204 (S. 357 Z. 17f.).

80 Ebd. § 1210.

81 Vgl. ebd. § 1184, 1211 u.ö.

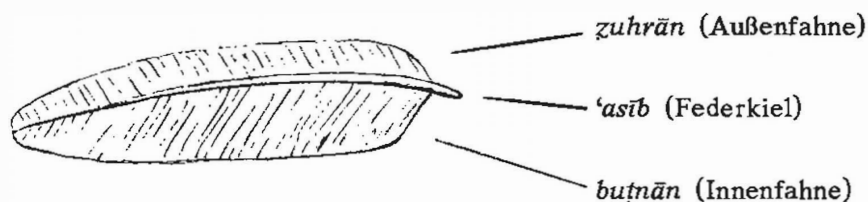
82 Vgl. ebd. § 1224.

83 Vgl. ebd. § 1217.

und haben sich nicht berührt. So erklären sich auch die Termini *zuhrān* und *buṭnān*. Hören wir wieder Abū Ziyād:

„Jeder Federkiel (*qaṣaba*) ist gegen seine Innenseite (*baṭn*) gekrümmt; die *zuhrān*-Federäste sind die, die auf der Außenseite der Krümmung des Federkiels (*‘alā mā ḥdawdaba min al-‘asīb*) wachsen, und die *buṭnān* die, die auf der Innenseite der Krümmung (*taḥta taqwisiḥā*) wachsen.“<sup>84</sup>

Folglich sind die Federäste des *zahr* die kürzeren, die des *baṭn* die längeren. Schematisch läßt sich dies so darstellen:



Zum Verständnis der Ausdrücke *lu‘ām* und *luḡāb* müssen wir uns den Bau eines einzelnen Federastes genauer ansehen:

„Die Federfahne wird aus *Federästen* (Rami) gebildet, die nach oben (*Hackenstrahlen*) und unten (*Bogenstrahlen*) gerichtete, kürzere *Federstrahlen* (Radii) tragen. Die Hackenstrahlen sind mit Häkchen (...) besetzt, die in die Bogenstrahlen greifen (Reißverschlußprinzip), so daß die Federfahne eine geschlossene Fläche bildet.“<sup>85</sup>

Die Federäste haften also nur dann aneinander, wenn die Hackenstrahlen auf der Oberseite eines Federasts (der Araber würde sagen *fi zahriḥi*) in die Bogenstrahlen auf der Unterseite des nächststehenden Federastes greift. Da nur ein solches Aneinanderhaften eine geschlossene Fläche an Federästen ermöglicht, was aerodynamisch wünschenswert ist, wird der Pfeilbefiederer darauf achten, daß der „Rücken“ (*zahr*) eines Federasts den „Bauch“ (*baṭn*) des nächststehenden berührt und die Hackenstrahlen beider ineinandergreifen<sup>86</sup>. Genau dies ist die Bedeutung des Wortes *lu‘ām*:

84 Ebd. § 1204 (S. 358/1-3); ähnlich § 1185 (nach dem *garīb al-muṣannaf* des Abū ‘Ubaid, al-Aṣma‘i gebraucht im selben Sinn das Wort *zuhār* (§ 1184, ebenfalls nach Abū ‘Ubaid), dem er aber die Form *buṭnān* gegenüberstellt. I.K. ist belegt *zuhrān* UbH 4/29 und *zuhār* Aus 45, Ra 37/53.

85 Meyers Taschenlexikon Biologie, Bd. III, Mannheim 1983, S. 254 a.

86 Was sich wohl, wenn man die Federäste *en bloc* vom Federkiel gelöst hat, von selbst ergeben haben dürfte.

„Die Befiederung des Pfeils heißt *lu'ām*, wenn die Unterseite eines jeden Federasts (*baṭn quḍḍa*) neben der Oberseite des benachbarten steht. Das ist die beste (Befiederung). Wenn zwei Oberseiten oder zwei Unterseiten nebeneinanderstehen, heißt (die Befiederung) *luḡāb* oder *laḡb*.“<sup>87</sup>

*lu'ām* bedeutet also „fest ineinandergefügt“ und wird von der Befiederung des Pfeils dann gebraucht, wenn die einzelnen Federäste fest ineinander verzahnt sind (wobei die Innenseite des einen Federasts die Außenseite des anderen berührt), so daß die Feder stabil ist.

Das Gegenteil zu *lu'ām* ist *luḡāb*, dann gebraucht, wenn keine einheitlich glatte Fläche der Befiederung vorhanden ist, also etwa dann, wenn man die Federhärchen nicht alle in der gleichen Richtung einfügt. Das Wort heißt aber auch allgemein „schlecht, ungleich befiedert“ und wird auch dann gebraucht, wenn die drei Federastreihen auf dem Pfeil nicht alle aus derselben Art von Federästen bestehen<sup>88</sup>.

Weniger Interesse fand bei den Philologen der *Jagdansitz*. Hauptzweck des Ansitzes war, den Jäger dem Blick des Wildes zu entziehen. An vielversprechenden Plätzen, besonders an den gewohnten Tränke wechseln der Onager, waren oft mehrere Ansitze neben- oder hintereinander<sup>89</sup>, die wohl jeweils verschiedenen Jägern gehörten, wogegen ein Jäger seinerseits wieder mehrere Jagdansitze an verschiedenen Plätzen hatte<sup>90</sup>. Da die Tiere immer sehr früh am Morgen zur Tränke kommen, mußte der Jäger schon am Abend vor der Jagd seinen Ansitz aufsuchen, um am nächsten Morgen rechtzeitig zur Stelle zu sein<sup>91</sup>.

Beim Bauen des Ansitzes mußte sich der Jäger an die jeweiligen Umstände anpassen, d.h. an die Bedingungen des Geländes und an die vorhandenen Baumaterialien. Dementsprechend gab es verschiedene Arten von Ansitzen, die in altarabischer Zeit auch terminologisch auseinandergehalten wurden. Da allerdings die Lexikographen in aller Regel keine rechten Vorstellungen vom Aussehen eines Ansitzes hatten, geschweige denn die Unterschiede zwischen den einzelnen Arten namhaft machen konnten, die Dichtungsbelege dieses Manko aber nicht immer ausgleichen, läßt sich die genaue Bedeutung der zahlreichen Ausdrücke für Jagdunterstände nicht immer exakt bestimmen.

87 al-Aṣma'ī nach Abū 'Ubaid bei ad-Dīnawarī: *nabāt* II § 1184; sehr schön auch Abū Ziyād ebd. § 1191.

88 ad-Dīnawarī: *nabāt* II § 1190, 1198.

89 Vgl. A 15/16, § 8/12.

90 Vgl. IQ 10/10, Aus 42, K 13/26.

91 Vgl. oben S. 48 mit Anm. 52 u. 53.

Der wichtigste und am häufigsten belegte Begriff in dieser Reihe ist *qutra*. Da eine der häufigsten Bezeichnungen für die Jäger „*qutra*-/*quturāt*-Besitzer“<sup>92</sup> war, ist es nicht erstaunlich, daß dieser Begriff bei den Lexikographen zum Wort für „Jagdansitz“ schlechthin geworden ist, mit dem alle anderen Ausdrücke paraphrasiert werden. In altarabischer Zeit bezeichnete *qutra* aber zunächst nur die primitivste Form eines Ansitzes, nämlich eine in die Erde gegrabene Vertiefung<sup>93</sup>. Diese Vertiefung konnte man durch verschiedene Erweiterungen verbessern. So hat man wohl gelegentlich Steine oder Steinplatten um die Grube herum aufgeschichtet, um den Sichtschutz zu verbessern<sup>94</sup>.

Schließlich konnte man die Grube noch mit einer Abdeckung versehen, wofür man dann aber andere Bezeichnungen verwendete, etwa *duġya*, pl. *duġā*<sup>95</sup>, wo bereits die Wurzelbedeutung „dunkel“ einen abgeschlossenen Raum nahelegt. Diese Annahme wird durch den Vers *aš-Šammāḥs* bestätigt, wo von „aufgestellten“ (*mustanša'āt*) *duġā* die Rede ist, die aussehen wie „Frauensänften, an denen Wollquasten festgebunden sind“ (Š 8/12). Ibn Qutaiba kommentiert den Vers ohne Zweifel richtig, wenn er schreibt, daß der Jäger über seine Erdgrube (*qutra*) Halme des *ṭumām*, des mächtigen, an der Basis verholzenden, perennierenden Grases *Panicum turgidum* und anderes „Heu“ (*ḥašīš*) legt und damit die Grube „überwölbt“ (*yuqabbibuhā*)<sup>96</sup>. Auch hier bleibt also die *qutra*, die Erdgrube, der Grundbestandteil. Das unordentlich aus der Abdeckung herausstehende Heu bildet das *Secundum comparationis* zu den Sänftenquasten.

92 *dū qutra*: K 13/19, DbD 15, *ṣāḥibā qutra*: Ra 34/45, *ṣāḥib quturāt*: IQ 10/10, *ʾaḥū quturāt*: Aus 42, K 13/26; *qutra* noch A 15/19, *quturāt* noch UbH 4/21; i.K. kommt ausschließlich die Pluralform *quturāt* vor, die Lexika geben stattdessen ausschließlich den Plural *qutar* an (belegt \*Muzāḥim 2/35).

93 Vgl. den Vers Abū Naġms bei ad-Dinawarī: *nabāt* II § 1122: *fī qutratin laġġafa fī taḥfīrihā*; vgl. noch A 15/19: *fī ġawfī qutratin*. Abū ʿUbaid's Gewährsleute kennen noch die ursprüngliche Bedeutung, vgl. Az IX 51 b -6: *al-qutra: al-bi'r yaḥtafiruhā ṣ-ṣā'id yakmunu fihā*. Vgl. auch die anschließend zu besprechende Erklärung b. Qutaibas zu *duġya*. Die Bed. „Erdgrube“ wird zusätzlich durch die Etymologie gestützt. Die Wurzel *qtr* ist mit *qtm* verwandt. Beide haben mit „Staub“ zu tun (vgl. *ʾaqtar* „staubig, rauchig“, Fischer: Farb- und Formbez. 69 etc.). - Ein schönes Bild vom Jäger, der in seinem Ansitz gleichsam „in Gräbern“ kauert UbH 4/34. In einem solchen Erdloch (*fī ġāmiḍin min turābi l-ʾarḍi madmūmin*) lauert der Onagerjäger auch \*al-Farazdaq S. 10/-8.

94 Vgl. K 13/20, wo der V. 19 erwähnte *qutra*-Besitzer „geschickt im Aufschichten der Steine“ ist, und Az V 55 a -6, wonach *ḥamā'ir* (sg. *ḥimāra*) Steine sind, die *tunṣabu ḥawla qutrat aš-ṣā'id*.

95 *duġya*: \*aṭ-Ṭirimmāḥ 4/73 (Var. st. *ruġba*), pl. *duġā*: K 6/29, Š 8/12, Um 52.

96 b. Qutaiba: *maʿānī* 784.



Der seltene Begriff *bur'a*<sup>97</sup> war vielleicht synonym mit *duğya*, hat sicher aber etwas Ähnliches bezeichnet, denn A 15/17 ist von *bura'* die Rede, die „Palmschößlingen gleichen, die mit einem (Schutz-)Überzug (aus Matten) versehen sind“. Eine *duğya* oder *bur'a* muß auch Dūr-Rumma meinen, wenn er dR 14/52 den Ansitz mit dem metonymischen Ausdruck „ein Buckliger“ (*ḥadbā'*) belegt. Bei Ru'ba (\*Ru'ba 12/176–178) lauert der Jäger in einer *qutra*, die er mit Heu, nämlich den Stengeln von Jochblatt<sup>98</sup> und mit Schafgarbe<sup>99</sup> überdeckt hat, und er bessert die Oberfläche mit Lehm, den er gesammelt hat, aus. Es war also offensichtlich üblich, die Abdeckung mit Lehm abzudichten.

Eine andere Art der Abdeckung war, flache Steine über die *qutra* zu legen. Davon wird man wohl vor allem in vegetationsarmen Gegenden Gebrauch gemacht haben. Aus 39 heißt es vom Unterstand des Jägers, er hätte eine „Bedachung aus flachen Steinen“<sup>100</sup>. Daß das von Aus hier für den Ansitz gebrauchte Wort *nāmūs* speziell mit Steinen bedeckte *quturāt* bezeichnet, ist möglich. Es könnte aber auch ein allgemeiner Ausdruck für den Ansitz sein<sup>101</sup>. Immerhin spricht aber auch Muzāḥim (\*Muzāḥim 2/35) vom Jäger, der *fī qutari n-nāmūsi taḥta ṣafṭihī* liegt. Bei einem anderen Dichter ist der Jäger versehen *bi-ʿashumin ... wa-nāmūsin sadīdin ḥamā'iruh*<sup>102</sup>. Schließlich sei noch die Stelle Ra 37/52 erwähnt, wo der Jäger *fī bayti ṣ-ṣafṭhi* lauert.

97 *bur'a*: AbQ 25, pl. *bura'*: A 15/16.

98 *qullām*: die spätere Gleichsetzung von *qullām* mit *qāqulla* (= *Cakile* spp.) gilt für das Altarab. noch nicht. *Cakile arabica*, die einzige im Innern Arabiens vorkommende Spezies der Gattung, ist völlig untauglich zu diesem Zweck. Daß *qullām* nicht dasselbe wie *qāqulla* ist, geht aber auch aus der Beschreibung ad-Dinawaris (vgl. Hamidullah: Dictionnaire § 908) hervor. Diese Beschreibung paßt gut zu *Zygophyllum album* L., das noch heute in einigen Dialekten ähnlich heißt (vgl. Löw: Flora III 507); es ist groß genug, um sich für den von Ru'ba genannten Zweck zu eignen (vgl. Migahid: Flora 151). – Das oben mit „Stengel“ übersetzte Wort ist *ḥaṣab*; die Stengel des Jochblatts verholzen in der Tat, das Wort kann aber auch nur einer der vielen *rağaz*-Kompromisse sein.

99 *qayṣūm* bezeichnet *Achillea fragrantissima* und andere gelbblühende *Achillea*-Arten (vgl. Migahid: Flora 829, Löw: Flora I 369), vgl. Hamidullah: Dictionnaire § 922.

100 Vgl. auch Az VIII 413 b 3ff. (s.v. *saqīfa*).

101 Das Wort i.K. Aus 39, Mut 15; Grundbedeutung des Wortes ist „Bewahren eines Geheimnisses“, in unserem Falle ist *nāmūs* also die Einrichtung, die den Jäger vor dem Entdecktwerden durch die Tiere bewahrt.

102 Ḥidāṣ b. Zuhair bei b. Qutaiba: *māʿānī* 785; zu *ḥamā'ir* vgl. oben Anm. 94.

Im Korpus nicht belegt ist *sutra* (pl. *sutar*)<sup>103</sup>, was ganz allgemein „etwas, womit/worin man sich/etwas verbirgt“ bedeutet. Ebenso allgemein ist *maršad* „Ort, wo man lauert“<sup>104</sup>. *zarb*, eigentlich „(Schaf-)Pferch“, wird später metonymisch für den Ansitz gebraucht<sup>105</sup>. Deshalb kann Dū r-Rumma (dR 1/52) von einem „eingepferchten“ (*munzarib*) Jäger sprechen. Das \*aṭ-Ṭirimmāh 4/73 überlieferte *ruḡba* schließlich ist vielleicht verschrieben aus *duḡya*, das als Variante überliefert wird. Weitere *fuʿla*-Nomina, die Jagdansitze bezeichnen, nennt das Scholion zu Um 52, nämlich *ḥufra* „gegrabenes Loch, Grube“ und *zubyā*, was ebenfalls „gegrabenes Loch“, aber auch „Fanggrube, Löwengrube“ bedeutet<sup>106</sup>.

Welche Konstruktionsweisen die Ansitze auch immer gehabt haben mochten, gemeinsam war ihnen, daß sie äußerst eng waren, so eng, daß gerade ein Mann mit Mühe darin liegen oder kauern konnte. Deshalb kann ‘Amr AbQ 25 sagen, der Jäger „zieht die *bur’a* an“. \*aṭ-Ṭirimmāh 4/73 wird ein Jäger genannt, „einer, der sich inmitten seines Ansitzes zusammenkauert (*munṭawin*), so wie sich eine Schlange (*al-ḥurr*) zwischen Steinen zusammenringelt“. Schön schildert Dū r-Rumma die drangvolle Enge eines Ansitzes, wenn er vom Jäger sagt (dR 14/52), er lauere „im Innern [eines Unterstands:] eines solchen, der sich eng über dem Mann darin anschmiegt, außer dem (bißchen), was die Wand absteht“<sup>107</sup>. Keinesfalls darf man *qutra* etc. mit „Jagdhütte“ übersetzen, wie dies oft geschieht. Denn zum einen dient eine Jagdhütte anderen Zwecken als ein Jagdunterstand/Jagdansitz, vor allem aber suggeriert das Wort „Jagdhütte“ völlig falsche Vorstellungen über Größe und Komfort einer solchen Einrichtung.

In einen solchen Ansitz konnte der Jäger nicht einmal seine Waffen mit hineinnehmen. Vielmehr lag der Bogen griffbereit vor der *qutra*. Der Jäger kann ohnehin nicht aus dem Ansitz (der ja kein Hochsitz ist) herausschießen, sondern muß sich aufrichten und eventuell erst eine geeignete Schußposition aufsuchen. Deshalb nennt Imra’alqais den Jäger „einen, der seine Hände aus seinen Jagdansitzen herausstreckt“: *muḥriḡin kaffayhi min sutarih* (\*IQ 29/1).

103 Doch vgl. \*IQ 29/1 und Schwarzlose: Waffen 42.

104 *maršad*: Z II 8, Um 52; pl. *marāšid*: Aḥ 9/43; *murtasād*: K 13/20; andere Ableitungen der Wurzel: ‘AbT 12, Aḥ 49/16, dR 14/52, \*IbĠ 15, 24.

105 Vgl. Az XIII 199 a -4.

106 Vgl. Az XIII 269 b -2 und hier Teil II, Kom. zu Aḥ 37/27.

107 Eine sehr plastische Beschreibung auch \*Ru’ba 40/134-139.

Überhaupt kann man sich eine solche Jagd mit dem Bogen gar nicht beschwerlich und schwierig genug vorstellen. Der in den Gedichten geschilderte Fall des Mißerfolgs könnte durchaus der Normalfall gewesen sein. Solche Gemetzel, wie sie aD 1 und Um unter den Tieren angerichtet werden, entbehren jeder realen Grundlage. Folgende Schilderung einer heutigen Jagd mit Pfeil und Bogen, wie sie in den USA geübt wird, kann eine gewisse Vorstellung davon vermitteln. Man wende nicht ein, daß die altarabischen Berufsjäger mehr Übung und Geschicklichkeit als ein moderner Hobbyjäger besessen haben müssen. Die enormen waffentechnischen Fortschritte gleichen dieses Manko mehr als aus:

„Freilich sollte man nicht meinen, die Bogenjagd gliche der Pirsch mit der Büchse. Die Treffsicherheit von Bogen und Gewehr verhält sich wie etwa 1:19. Nach den Statistiken der Bogenjagdverbände gelingt also nur jedem 25. Jäger der tödliche Schuß mit dem Pfeil.

Was macht die Bogenjagd so schwierig? An erster Stelle steht die Frage der Schußentfernungen. Sie betragen im Durchschnitt zwanzig bis fünfzig Meter, aber schon sich einer Wildsau auf vierzig Meter ... zu nähern, bedarf jahrelanger Übung und einer guten Portion Glück. Nehmen wir jedoch einmal an, kein Zweig hätte geknackt, kein Blatt gerauscht und kein Stein gepoltert. Hüfthohe Büsche decken den Jäger, der sich mit seinem Bogen auf die Erde duckt. Was nun? Wie soll er schießen? Er müßte eigentlich stehen, um die Sau zu treffen. Gleichviel. In höchster Spannung prüft er blitzschnell seinen Bogen und klemmt mit sachter Hand den Pfeil auf, während er im nassen Gras liegt. Was nun? Er muß sich aufrichten. Wer wird den anderen dann zuerst erspähen? Der Jäger? ... Er spannt – das ist nicht leicht – im Aufstehen den Bogen, sieht den Schwarzkittel, schießt. Nein. Schießt nicht, denn das Tier zeigt ihm nur sein Hinterteil. So kann er es nur verletzen, aber nicht erlegen. Er läßt den Bogen zwischen den Händen zusammen gleiten und sinkt wieder hinter das Gebüsch ... Der Jäger gibt nicht auf. Noch einmal fährt er mit dem Bogen in die Höhe, sieht etwas Schwarzes, spannt und schießt, ohne zu zielen, mit dem Instinkt in den Fingerspitzen. Dann hört er das Tier durchs Gebüsch brechen. Was war geschehen? War der Bogen zu steif und kalt? Hatte er sich im Geäst verfangen? War nicht das rechte Handgelenk verkrampft gewesen ...? Hatte der Pfeil das Gebüsch gestreift? ... Dann tut es einen kleinen Krach unter seinem Fuß. Er hat versehentlich den eigenen Pfeil zertreten. ... Statt dreier hat der Pfeil nur noch zwei Federn. Die dritte hatte sich in der Nässe gelöst. Deshalb der Fehlschuß. Er läßt die Bruchstücke des Schaftes in seinen Schulterköcher gleiten. Die Stahlspitze kann man noch einmal verwenden.“<sup>108</sup>

---

108 Th. Marcotty: Bogen und Pfeile. München 1958, S. 29f.

## 4 DIE ONAGEREPISODE ALS TEIL DER QAṢĪDE

### 4.1 Die Kamelstute und ihre Vergleichstiere

Will der Dichter die Schnelligkeit seiner Kamelstute rühmen, so kann er zu diesem Zweck sein Reittier mit einem anderen Tier, das in Wirklichkeit noch schneller als eine Kamelstute ist, vergleichen. *Dū r-Rumma* vergleicht einmal seine Kamelstute mit einem Kamelhengst (\**dR* 5/26-35). Der Vergleich ist sinnvoll, weil Kamelhengste kräftiger, wilder und schneller als Stuten sind, aber eben wegen ihrer Ungebärdigkeit kaum zu Reittieren taugen. Deshalb nennen die Dichter ihre Kamelstute oft *muḍakkara* „eine Hengstgleiche“<sup>1</sup>. Daß *Dū r-Rumma* diese metonymische Bezeichnung zu einer längeren „Kamelhengst-episode“ ausgebaut hat, stellt eine (allerdings nicht einmalige) Ausnahme dar, zeigt jedoch, daß die altarabische Dichtung der Aufnahme neuer Themen nicht prinzipiell verschlossen war.

Gewöhnlich wird das Kamel mit einem der drei folgenden Wildtiere verglichen:

- mit dem Onager (*Equus hemionus*),
- mit dem Antilopenbock, seltener der Antilopenkuh (*Oryx leucoryx*)<sup>2</sup>,
- mit dem Strauß (*Struthio camelus*)<sup>3</sup>.

Dieser drei Tiere hat sich die dichterische Konvention bemächtigt. Ihr Treiben wird in ausführlichen Episoden geschildert. An ihrer Schilderung konnte der Dichter seine Kunstfertigkeit beweisen. Daß der Kanon der Tiere, mit dem das Kamel in der Regel verglichen wird, auf diese drei beschränkt geblieben ist, hat zu mancherlei Spekulationen geführt. Bei genauerem Hinsehen stellt man aber fest, daß diese Beschränkung nur allzu natürlich ist:

- Alle drei genannten Tiere sind sowohl *schnell* als auch *ausdauernd*. Ein Kamel, das zwar blitzschnell rennen kann, das aber nach ein paar hundert Metern die Ausdauer verliert, wäre zu nichts

---

1 ZB. \**Muf* 25/7, \**Bi* 7/6, 34/8 etc.

2 Vgl. Jacobi: *Poetik* 56f.; zum zoolog. Aspekt Harrison: *Mammals* II 344ff.

3 Vgl. Jacobi: *Poetik* 57, Benhamouda: *L'Atruche*.

zu gebrauchen. Deshalb kann das Kamel etwa nicht mit dem Geparden (den es in Arabien noch heute gibt, der aber in der Dichtung fast nie erwähnt wird) verglichen werden.

- Gazellen sind kleiner und langsamer als die Oryx. So war es naheliegend, den stärksten und schnellsten Paarhufer Arabiens zum Kamelvergleich heranzuziehen.

- Was die (flugfähigen) Vögel betrifft, so haben sich die Dichter nur vom blitzschnellen Herabschießen der Raubvögel auf ihre Beute beeindrucken lassen<sup>4</sup>. Da dies ein schneller, aber kurzer Bewegungsablauf ist, eignen sich Adler etc. nicht als Vergleichsgegenstand für Kamele, sondern nur für Pferde, von denen man kurzzeitige Leistungen bei Kampf und Rennen erwartete, die aber nicht für längere Reisen als Reittiere verwendet wurden<sup>5</sup>.

- Alle übrigen in Arabien vorkommenden Wildtiere sind zu klein, zu langsam und/oder nicht ausdauernd genug, um einen beeindruckenden Vergleichsgegenstand für das Reitkamel darstellen zu können.

#### 4.2 Vergleich, Episode, Episodenkombination

Der Vergleich des Reitkamels mit Onagern kann von höchst unterschiedlicher Länge und Ausführlichkeit sein. Die Beispiele reichen vom Ein-Wort-Ausdruck bis zur 47 Verse umfassenden Mammutepisode des Umayya und den 52 Versen der „Bogenqaṣīde“ aš-Šammāḥs.

Auf die Beziehung zwischen der Kamelbezeichnung *muḍakkara* und der Kamelhengstepisode *Dū r-Rummas* wurde bereits hingewiesen. Eine weitere, sehr gängige Metonymie für die Kamelstute ist *ʿayrāna* „eine Onagergleiche“<sup>6</sup>. Es ist dies die kürzeste Möglichkeit, das Kamel mit Onagern in Verbindung zu bringen.

Ausführlicher ist der einfache *Vergleich*. Der Onagerhengst (seltener die Stute) wird explizit genannt, entweder als „Onager“

4 Vereinzelt wird das Kamel mit Flughühnern verglichen, z.B. \*Aḥ 2/4-7, \*Muzāḥim 2/45-61.

5 Der Adler in \*IQ 55/12-14 ist gleichfalls Vergleichsgegenstand für ein Pferd (V. 11: *naḥda* und *sabūḥ* sind typische Bez. der Pferdestute). Dementsprechend ist Jacobi: Poetik 57 zu korrigieren. Dasselbe gilt für \*ʿAbīd 1/35-45, auch dort wird die V. 32 eingeführte *Pferdestute* (nicht Kamelstute!) mit dem Adler verglichen. Entsprechend zu korrigieren ist Wagner: Grundzüge I 108.

6 Z.B. \*AbQ 15/16, \*Bi 38/6, \*N 5/7, \*L 16/8, vgl. auch Muf. Indexes. - Eine Metonymie „Antilopen-“ oder „Straußengleiche“ ist mir nicht bekannt.

(‘ayr) oder durch eine oder mehrere gängige Metonymien. Bei solchen kurzen Vergleichen kommt es relativ oft vor, daß das Tier mit dem gewöhnlichen Wort, welches die Tierart bezeichnet, genannt wird, während im Einleitungsvers der Episoden fast ausnahmslos nur Metonymien verwendet werden. Ein Beispiel für einen solchen kurzen Vergleich wäre etwa \*‘Abīd 13/18:

*wa-ḥarqin qad ḏa‘artu l-ḡūna fīhi /*  
*‘alā ‘admā’a ka-l-‘ayri š-šanūni//*

„in so mancher Wüste habe ich [die Onager:] die Aalstrichgezeichneten aufgestört, auf [einer Kamelstute:] einer Hellfarbigen, einer [, die schnell ist] wie der Onagerhengst, der halbwegs gut genährte.“

Hier wird der Onagerhengst also lediglich bei seiner Artbezeichnung ‘ayr genannt, zu der noch eine der gängigen Metonymien für den Onager (hier als Epitheton, nicht als Metonymie) hinzutritt. Einen etwas differenzierteren Vergleich hat ‘Abīd mit Vers \*1/30 gestaltet, wo der Vergleich genau einen Vers ausfüllt:

*ka’annahā min ḥamīri Ġābin / ḡawnun bi-ṣafḥatihī nudūbū//*  
 „als wäre (meine Kamelstute) ein Aalstrichgezeichneter von den Hengsten, die sich in Ġāb aufhalten, einer, der an seiner Seite Narben hat.“

Hier wird, wie man sieht, das Kamel nicht mehr mit irgendeinem Onagerhengst verglichen, sondern mit einem ganz bestimmten, individuell gekennzeichneten Tier. Hätte ‘Abīd jemals Lust gehabt, eine richtige Onagerepisode zu dichten (es ist keine von ihm überliefert), so hätte er an diesem Vers, ohne etwas zu ändern, anschließen können.

Gelegentlich erstreckt sich der Onagervergleich auch über zwei Verse, z.B. \*Bi 39/7-8:

*7 ka’anna qutūdi ‘alā ‘aḥqabin<sup>7</sup> /*  
*yurīdu naḥūṣan ta’ummu s-silāmā//*

*8 šatīmin tarabba’a fī ‘ānatin / ḥiyālīn yukādīmu fīhā kidāmā//*

7 „So schnell ist meine Kamelstute, daß es scheint, als lägen meine Sattelhölzer auf [einem Onagerhengst:] einem mit hellem Flankenstreif, der [einer Stute:] einer Milchlosen nach will, die [der Wasserstelle] as-Silām zustrebt,

7 Triptotisch wegen des Metrums.

- 8 auf einem mit verzerrtem Gesicht, der die Vegetationsperiode inmitten einer Herde gelter Stuten zugebracht hat, unter denen er manch gewaltige Beißerei veranstaltet hat.“

Zunächst fällt auf, daß der Hengst, obwohl noch immer einziges Vergleichsobjekt zum Kamel, nicht mehr allein ist. Er hat Stuten bei sich, und, anders als in den bisher zitierten Versen, wo der Hengst lediglich als Träger mehr oder weniger permanenter Eigenschaften vorgekommen ist, *handelt* er nun. Obwohl auch der zweite Vers syntaktisch von der einleitenden Vergleichsformel abhängig ist (durch den Genitiv der Metonymie *šatīm*, durch die der Vers an das *‘alā* Vers 7 angeschlossen ist), fängt der Vergleich an, sich zu verselbständigen. Der Dichter erzählt in den beiden Versen eine richtige kleine Geschichte: Die Tiere (ein Hengst, mehrere Stuten) haben die Vegetationsperiode gemeinsam an einem Ort verbracht, wobei es immer wieder zu Beißereien zwischen dem Hengst und seinen Stuten gekommen ist<sup>8</sup>. Jetzt ist es Sommer, der Aufenthaltsort verdorrt, eine Stute (und wohl auch die anderen) will schon zu einer Wasserstelle laufen, der Hengst setzt ihr nach. All dies hat aber nichts mehr mit dem Kamel, mit dem der Hengst ja verglichen wird, zu tun. Man kann somit mit R. Jacobi feststellen:

„Der Vergleich hat in der altarabischen Poesie nicht nur die Funktion, einen Gegenstand anschaulich zu machen. Er ist gleichzeitig das legitime und meistgebrauchte Mittel der Abschweifung, eine Möglichkeit, neue und unterhaltsame Elemente in die Qasīde einzuführen. Es gibt Vergleiche, bei denen die Bildfunktion dominiert, und andere, bei denen sie nur noch als Anknüpfungspunkt erscheint; in diesem Fall sprechen wir von einem selbständigen Vergleich. Dazwischen aber liegen zahlreiche Abstufungen, wo die Aufmerksamkeit des Dichters zwischen Verglichenem und Vergleichsgegenstand schwankt, oder das eine der beiden Objekte nur gradweise in den Vordergrund gerückt wird.“<sup>9</sup>

Die zitierten Bišr-Verse könnte man schon der Kategorie „selbständiger Vergleich“ zuordnen. Sie lassen bereits zwei wesentliche Elemente einer richtigen Onagerepisode erkennen: dieselbe Einleitungsformel sowie eine Handlung, die dem Motivkreis der Onagerepisode entnommen ist und die eigentlich nur dann recht verständlich ist, wenn man schon ausführlichere Onagerepisoden kennt. Man könnte die beiden Verse auch als extrem verkürzte Onagerepisode auffassen.

8 Var. *‘anhā* st. *fihā*, würde bedeuten, daß der Hengst seine Stutenherde durch Beißkämpfe vor anderen Hengsten verteidigt hat.

9 Jacobi: Poetik 118.

In mein Korpus habe ich aber (mit der einzigen Ausnahme IQ 4) nur Onagertexte aufgenommen, die mindestens vier Verse umfassen. Bei fast all diesen Texten handelt es sich um *selbständige Vergleiche*<sup>10</sup>. R. Jacobi hat zwei Formen des selbständigen Vergleichs unterschieden: das assoziativ erweiterte Bild und die Episode<sup>11</sup>. Da der Begriff „Episode“ das Wesen der selbständigen Tiervergleiche in ihrer Relation zur Gesamtqaṣīde hervorragend charakterisiert, sei er hier übernommen. Im „Sachwörterbuch der Literatur“ wird „Episode“ definiert als:

„e. in sich geschlossene, in die Haupthandlung eingeschaltete und mit ihr meist nur locker verknüpfte Nebenhandlung, die durch Gegensatz oder Parallele der plastischeren Hervorhebung des Hauptthemas, seinem besseren Verständnis und seiner allg. Ausweitung dient“<sup>12</sup>.

Wenn man auch über Sinn und Zweck der Onagerepisode unterschiedlicher Meinung sein kann, steht doch fest:

- daß die Onagerepisode eine selbständige und *in sich abgeschlossene* Handlung hat,

- daß diese Handlung schon syntaktisch dem Hauptthema (nämlich der Kamelbeschreibung) *untergeordnet* ist und mit dieser inhaltlich nur *locker verknüpft* ist.

Der Begriff „Episode“ trifft das Wesen der hier behandelten Texte entschieden besser als die früher gängige Bezeichnung „Beschreibung“ („Wildeselbeschreibung“), weil die Tiere nicht - oder jedenfalls nur sehr am Rande und nebenbei - in ihrem Aussehen beschrieben werden, sondern weil von ihnen eine Geschichte erzählt wird, die aus einer fortlaufenden, abgeschlossenen Folge von Einzelhandlungen besteht.

Die Ausführlichkeit, mit der diese Geschichte erzählt wird, ist nicht bei allen Episoden dieselbe, was ja schon die Variationsbreite der Länge (4 - 52 Verse) andeutet. In einigen Texten wird die ganze Geschichte erzählt, mindestens vom Auftreten des Wassermangels bis zur Ankunft bei der Tränke. Solche Episoden nenne ich im folgenden *Langeepisoden*. In anderen Episoden wird entweder nur ein kurzer Ausschnitt aus dieser Geschichte erzählt oder vom jahreszeitlich bedingten Handlungsablauf ganz abgesehen und nur das schnelle Laufen, ein Wettrennen zwischen Hengst und Stute und die Verfolgungsjagden,

10 Vgl. ebd. 20f.

11 Vgl. ebd., besonders S. 157.

12 v. Wilpert: Sachwörterbuch 221a.



wie sie während der Paarungszeit zwischen Hengst und Stute(n) stattfinden, berichtet. Solche Episoden bezeichne ich als *Kurz-episoden*<sup>13</sup>. Daß es nicht eindeutig klassifizierbare Zwischendinge und Mischformen gibt, versteht sich von selbst. Die Langepisoden lassen sich wiederum in solche, in denen eine Jagd geschildert wird, und in solche, in denen dies nicht geschieht, scheiden.

Der Dichter muß sich aber nicht auf eine einzige Episode beschränken. Er kann auch zwei, ja sogar drei Episoden hintereinanderschalten. R. Jacobi hat festgestellt: „Stehen zwei Vergleiche in derselben Beschreibung, so folgen sie direkt aufeinander, wobei der erste wesentlich kürzer zu sein pflegt, manchmal nur auf einen Halbvers beschränkt“<sup>14</sup>. So z.B. \*IQ 31/3:

*ka'annī wa-rahīlī fawqa 'ahqaba qāriḥin /*  
*bi-Šurbata 'aw tawin bi-'Irnanā mūḡisī//*

„[So schnell ist meine Kamelstute, daß es scheint,] als wären ich und mein Sattel auf [einem Onagerhengst:] einem mit hellem Flankenstreif in Šurba, oder auf [einem Antilopenbock:] einem Mageren in 'Irnan, einem furchtsam Lauschenden.“

Auf diesen Vers folgen zwölf weitere Verse der Oryxepisode. Vom selben Dichter werden wir die Onagerepisode IQ 34/12-25 besprechen. Diesen 13 Versen gehen immerhin drei Verse einer Mini-Straußenepisode voraus. Diese Beispiele zeigen, daß die Technik, mehrere Episoden hintereinander zu stellen, alt und ihr Anfang nicht mehr festzustellen ist. Ich werde diese Technik *Episodenkombination* nennen (auch dann, wenn die erste „Episode“ in Wahrheit nur ein kurzer Vergleich ist). Von den Onagerepisoden des Korpus sind folgende Bestandteil einer Episodenkombination:<sup>15</sup>

13 Diese Unterscheidung ist auch für Oryxepisoden sinnvoll, wo man von Langepisoden dann, wenn sie eine Jagdszene enthalten, von Kurzepisoden dann, wenn sie keine Jagdszene enthalten (z.B. \*A 65/25-29, \*Hut 102/17-23) sprechen kann.

14 Jacobi: Poetik 56.

15 Zur Tabelle: V. Nr.: Nummern der Verse, V.: Zahl der Verse, Art: S: Straußen-, A: Antilopen-, O: Onager-Episode. Nicht berücksichtigt sind die huḡailitischen Trauergedichte, wenngleich auch diese eine Abart von Episodenkombinationen enthalten, nämlich: aH 1: Onager 7-18, Falke 19-24; ŞĠ: Steinbock 6-10, Onager 11-22; aD 1: Onager 15-35, Antilope 36-48, Ritter 49-63; aD 3: Onager 1-8, Antilope 9-18.

Ged.	V. Nr.	V.	Art
IQ 34	9 - 11	3	S
	12 - 25	14	O
Bi	6 - 13	8	O
	14	1	S
Z I	15 - 16	2	S
	17 - 30	14	O
Z II	5 - 11	7	O
	12 - 17	6	A
Z III	13 - 28	16	O
	29 - 33	5	A
A 65	25 - 29	5	A
	30 - 33	4	O
LM	25 - 35	11	O
	36 - 52	17	A
L 4	8 - 9	2	A
	10 - 14	5	O
L 11	15 - 27	13	A
	28 - 43	16	O
L 35	13 - 24	12	O
	25-34+65f.	12	A
K 14	19 - 32	14	A
	33 - 57	25	O

Ged.	V. Nr.	V.	Art
aTQ	7 - 15	9	A
	16 - 32	17	O
Huṭ 102	12 - 16	5	O
	17 - 23	7	A
bMuq 29	20 - 21	2	A
	22 - 26	5	O
Š 13	13 - 24	12	A
	25 - 32	8	O
Š 14	16 - 23	8	S
	24 - 30	7	O
Um	22 - 26	5	A
	27 - 73	47	O
Aḥ 49	9 - 10	2	A
	11 - 21	11	O
Ra 34	21 - 33	13	A
	34 - 52	19	O
dR 1	35 - 61	27	O
	62 - 101	40	A
	102 - 126	25	S
dR 12	57 - 59	3	A
	60 - 84	25	O

Sehen wir von den fünf huḍailitischen Trauergedichten (aḤ, ŞĠ, aḌ 1, 3, UbḤ 4) ab, sind mehr als ein Viertel (21 von 78) der Episoden des Korpus Erst- oder Zweitepisoden einer Episodenkombination. Alle theoretisch denkbaren Kombinationen (O - A/A - O, O - S/S - O) sind tatsächlich vertreten. Daß die Onagerepisode häufiger mit der Antilopenepisode als mit der Straußenepisode kombiniert wird, liegt einfach daran, daß Straußenepisoden generell wesentlich seltener sind als Antilopenepisoden. Daß die Onagerepisode in 14 von 21 Fällen an zweiter Stelle steht, liegt wiederum daran, daß die erste Episode einer Episodenkombination oft kürzer als drei Verse ist, solche Onagervergleiche aber nicht ins Korpus aufgenommen

worden sind. Es lassen sich aber leicht weitere Beispiele für O - A und O - S finden<sup>16</sup>.

R. Jacobis Behauptung, daß die jeweils erste Episode wesentlich kürzer zu sein pflegt, trifft, wenn man unter „wesentlich kürzer“ ein Verhältnis von mindestens 1:3 zu Grunde legt, auf 5 Fälle zu (IQ 34, Z I, Um, Aḥ 49, dR 12). Man beachte, daß sich darunter zwei der ältesten und drei der jüngsten Episoden des Korpus befinden. In acht weiteren der 20 Episodenzweierkombinationen ist die Erstepisode wenigstens ein bißchen kürzer als die Zweitepisode. Somit ist bei rund zwei Dritteln aller Episodenzweierkombinationen die Erstepisode kürzer als die Zweitepisode<sup>17</sup>. Immerhin sechsmal ist die Zweitepisode kürzer als die erste.

Neben dem von Jacobi angesprochenen Fall, daß die Erstepisode gewissermaßen nur eine kurze Ouvertüre zur Zweitepisode ist, ist besonders häufig ein Typus von Episodenkombinationen vertreten, bei dem zwei relativ ausführliche, meist ungefähr gleichlange Episoden kombiniert werden, wobei die Erstepisode oft, aber nicht immer, die etwas kürzere ist. Besonders beliebt war dieser Typ bei Labīd, der ein ganz besonderer Freund von Episodenkombinationen war und der sogar solche Episoden, die gar nicht Teil einer Episodenkombination sind, so eingeleitet hat, als wären sie dies<sup>18</sup>.

Wir sehen aber hier - und werden noch oft sehen -, daß in der altarabischen Dichtung praktisch alles möglich war, und daß auch beinahe alles, was man mit dem dieser Poesie zur Verfügung stehenden Material machen kann, auch tatsächlich irgendwann ausprobiert worden ist. Wenn es nun während der gesamten Zeitspanne, die hier untersucht wird, andauernd und in allen „Schulen“ und Richtungen, die hier vertreten sind, üblich war, zwei Tierepisoden zu kombinieren, war es nur zu naheliegend, daß irgendwann einmal einer den Versuch machen mußte, alle drei Episoden zu kombinieren. Diese Idee hatte Dūr-Rumma, der in seiner berühmten Baṣīṭ-bā'iyya (dR 1) den einzigen mir bekannten Fall einer Episodendreierkombination aus allen drei konventionellen Tierepisoden geschaffen hat, ein monumentales und

16 Z.B. \*N 23 (O: 18f., A: 20-23), \*K 9 (O: 15f., A: 17-22), \*A 32 (O: 27, A: 28-33), \*A 34 (O: 15B, S: 16-18). Natürlich gibt es auch die Kombinationen S - A (z.B. \*aṭ-Ṭirimāh 5) und A - S (z.B. \*L 16).

17 Man beachte allerdings, daß die Statistik dadurch verzerrt ist, daß solche Fälle wie in Anm. 16 ausgeklammert sind.

18 Vgl. unten S. 219f.

großartiges Stück, das symmetrisch aufgebaut ist: eine riesige Antilopenepisode von 40 Versen wird durch zwei annähernd gleichlange Episoden eingerahmt, die aber für sich genommen noch immer jeweils von außerordentlicher Länge sind: Eine Onagerepisode (27 Verse) kommt vorneweg, eine Straußenepisode (25 Verse) hinterdrein.

#### 4.3 Der Ort der Onagerepisode in der Qaṣīde

Die drei Tiere, mit denen das Kamel verglichen wird, können an verschiedenen Stellen der Qaṣīde erwähnt werden: Onager und Antilopen, gelegentlich wohl auch Strauße, als Beutetiere einer Sportjagd, oder Strauße und vor allem Antilopen, selten auch Onager, als Bewohner der verlassenen Wohnstätten im Nasīb. An diesen Stellen können die Tiere auch einen oder zwei Verse lang beschrieben werden, aber in aller Regel wird ihre Erwähnung in einem solchen Zusammenhang nicht (oder, bei Oryxepisoden im Nasīb, nur ganz selten) Ausgangspunkt einer Episode. Deshalb sind auch jene Fälle, in denen Onager als Jagdwild des Sportjägers in der Jagdszene des Fahrteils erwähnt werden, hier nicht berücksichtigt worden.

Alle Episoden des Korpus, mit Ausnahme derjenigen aus den huḍailitischen Trauergedichten, sind Teil einer Kamelbeschreibung. Will man deshalb den Ort der Onagerepisode in der Qaṣīde näher bestimmen, muß man untersuchen, welchem Qaṣīdenteil die Kamelbeschreibung zuzuordnen ist. Da dies durch inhaltliche Kriterien oft nicht eindeutig möglich ist und die altarabischen Dichter sich zur Vermittlung eines bestimmten Inhalts verschiedener Baupläne bedienen können, habe ich versucht, die Qaṣīden des Korpus durch überwiegend *formale* Kriterien in fünf verschiedene Typen einzuteilen.

Mein Klassifikationsansatz bezieht sich nur auf die Gedichte des Korpus, wobei ich allerdings die 14 Qaṣīden *Dū r-Rummas* nicht berücksichtigt habe, weil sie die Klassifikation zu stark verkompliziert hätten. Ich glaube aber, daß der Ansatz auf die allermeisten Gedichte, in denen in der Kamelbeschreibung Tierepisoden vorkommen, ab Punkt 3 des nachstehenden Bestimmungsschlüssels auch auf einen Großteil aller altarabischen Qaṣīden *mutatis mutandis* anwendbar ist. Trotzdem ist nicht beabsichtigt, eine allgemeingültige Klassifikation der Qaṣīdenbaupläne aufzustellen. Der Ansatz soll auch nicht in Konkurrenz zur Jacobischen Klassifikation treten, zumal deren Ergebnis sich nicht prinzipiell von meinem unterscheidet. Es soll hier

zunächst versucht werden aufzuzeigen, innerhalb welcher Qaṣīdentypen und an welcher Stelle dort eine Onagerepisode vorkommen kann, wobei die Klassifikation so lange wie möglich formalisiert sein soll. Die einzelnen Schritte bei der Klassifikation sind nachstehendem Bestimmungsschlüssel zu entnehmen. Es bedeuten E = Episode bzw. Episodenkombination; K = Kamelbeschreibung, deren Teil E ist; *w* = *wāw rubba* oder entsprechende Formulierung (*rubba*, *ka-ʿayyin* mit Nebenformen, *qad ʿafʿalu*).

- 1 Gedicht enthält genau eine E → 2
  - Gedicht enthält zwei E → nur erste E beachten, weiter bei 2
- 2 E ist Teil von K → 3
  - E mit „Schicksalsmotiv“ eingeleitet → Typ E
- 3 K oder Thema, das Anlaß für K, durch *w* eingeleitet → 4
  - K anders eingeleitet → 7
- 4 K Schluß des Gedichts → 5
  - K nicht Schluß des Gedichts → 6
- 5 K gehen außer Nasīb keine oder nur andere, durch *w* eingeleitete Fahrthemen voraus → Typ A
  - K gehen noch andere oder anders eingeleitete Themen voraus → 6
- 6 Auf K folgen und K gehen außer Nasīb nur weitere durch *w* eingeleitete Fahrthemen voraus → Typ A
  - Auf K folgen oder K gehen voraus andere oder anders eingeleitete Themen → Typ D
- 7 K durch „Trost-“ oder „Verfolgungsmotiv“ eingeleitet → 8
  - K anders eingeleitet → 9
- 8 K Schluß des Gedichts → Typ B
  - K nicht Schluß des Gedichts → Typ C
- 9 Kamel als zu *mamdūh* gehend oder von ihm kommend geschildert: *S*<sub>1</sub>
  - Kamel anders oder gar nicht eingeführt: *S*<sub>2</sub>

Typ A: AbQ, IQ 10, Aus, K 6, K 13, K 14, K 29, RbM II, Huṭ 102, bMuq 16, bMuq 30, Š 1, Š 2, Š 8, Ra 34. – Qaṣīden dieses Typs sind zweiteilig und bestehen aus Nasīb + Mufaḥara. So wendet sich der Dichter z.B. im Gedicht RbM II nach dem kurzen Nasīb (V. 1–3) einer ganzen Liste von Mufaḥarathemen zu, die fast alle durch *wāw rubba* eingeleitet werden (Pferde, Feinde, Gastfreundschaft etc.). Zur Tierepisode gelangt der Dichter über die in den Gedichten des Korpus überaus beliebte Motivkette: „Zu wie mancher Wildnis (im Falle RbM II einer abgelegenen Wasserstelle) bin ich gekommen/wie

manche Wüste habe ich durchquert/wie manch fürchterlichen Weg habe ich beschritten — auf einer Kamelstute — die ist wie ein Onager“. Mit der Onagerepisode endet die Qaṣīde.

Rabī'as Gedicht bildet aber insofern eine Ausnahme, als in ihm eine Vielzahl von Mufāḥarathemen der Episode vorausgehen. In der Hälfte der Gedichte dieses Typs im Korpus beschränkt sich der Dichter aber auf die Motivkette Wüste — Kamel — Episodentier (K 6, 13, 14, Huṭ 102), oder er läßt auch noch Wüste und Weg weg und fängt gleich mit dem Kamel an (Aus, Š 1, Ra 34). In den anderen Gedichten geht dieser Motivkette bzw. dem Kamel allein nur ein einziges Mufāḥaramotiv voraus, allenfalls zwei (z.B. Gastfreundschaft AbQ, Frauenabenteuer K 29, Späherdienste Š 8).

In allen Gedichten dieses Typs mit der einzigen Ausnahme von IQ 10, dessen Text aber nicht in Ordnung ist und bei dem es sich durchaus ebenso verhalten haben könnte, steht die Kamelbeschreibung mit der Episode(nkombination) am Ende der Qaṣīde. Diese Gedichte folgen also dem Schema:

1. + Nasīb
2. + Mufāḥara:
  - ± Fahrthemen 1 – n
  - + Kamel (mit Episode)

Die meisten Gedichte dieses Typs A entsprechen der Jacobischen „Erinnerungsqaṣīde“. Da Jacobi aber formale und inhaltliche Kriterien vermengt (keine Botschaft und gleichzeitig wehmütiger Ton)<sup>19</sup>, treten notgedrungen Unstimmigkeiten auf. Der größere Teil unserer Typ A-Gedichte ist nämlich alles andere als wehmütig. Typ A war vielmehr ein altbewährter formaler Rahmen für Gedichte ohne Botschaft. Wenn nun ein Dichter frohen Mutes eine Onagerepisode dichten wollte, lag nichts näher, als sich eben dieses Modells zu bedienen. Gerade dieser Typ ermöglichte es ihm mehr als jeder andere, sich auf die Tierepisode zu konzentrieren. So ließen Ka'b in K 13 und aš-Šammāḥ in Š 8 sogar den Nasīb auf zwei Alibiverse zusammenschrumpfen. Für die Mufāḥara genügt es, ein durch *wāw rubba* eingeführtes Kamel *en passant* zu erwähnen. Bei keinem anderen Qaṣidentyp konnte der Dichter, der nichts anderes wollte, als seine Kunstfertigkeit an einer Tierepisode zu demonstrieren, so

19 Vgl. Jacobi: Poetik 101.

schnell „zur Sache“ kommen. Nicht überraschend ist deshalb, daß in den 15 Typ A-Qaṣīden des Korpus durchschnittlich 57% der Verse von der Onagerepisode bzw. der Episodenkombination eingenommen werden. Im Durchschnitt ist die Episode(nkombination) in Gedichten des Typs A 21 Verse lang, länger als in Gedichten jedes anderen Typs.

Typ B: a) mit „Trostmotiv“: IQ 34, K 7, bMuq 29, Š 13, Muḥ;  
b) mit „Verfolgungsmotiv“: Z III, Š 6, Š 7, Š 14, Aḥ 140. – Von Typ A unterscheidet sich Typ B nur dadurch, daß die Kamelbeschreibung nicht durch *wāw rubba*, sondern durch das „Verbindungsmotiv A“, also entweder das „Trost-“ oder das „Verfolgungsmotiv“, eingeleitet wird. Der Kamelteil kann deshalb in keinem Fall als Mufāḥara betrachtet werden, sondern muß als selbständiger „Kamelritt“ angesehen werden. Nun müßte, wenn unsere bisherigen Theorien über den Aufbau der altarabischen Qaṣīde auch nur einigermaßen stimmen, eine Qaṣīde mit Nasīb und Kamelritt auch einen irgendwie gearteten Schlußteil haben. Mit anderen Worten: Qaṣīden des Typs B dürfte es gar nicht geben. Nun mag es wohl sein, daß bei dem einen oder anderen Gedicht ein Schlußteil verlorengegangen ist (positive Anzeichen dafür gibt es bei Aḥ 140), aber daß dies in allen 10 Gedichten, die von sieben verschiedenen Dichtern stammen, der Fall gewesen sein könnte, ist doch wieder unwahrscheinlich. Wir müssen also wohl Typ B als legitime, wenngleich weniger verbreitete Möglichkeit ansehen, Qaṣīden ohne Anlaß zu dichten. Daß in solchen Qaṣīden die Tierepisode wieder eine ähnlich große Rolle spielt wie in Gedichten des Typs A, ist selbstverständlich. Die Episode(nkombination) nimmt durchschnittlich immerhin 52% der Länge einer Qaṣīde des Typs B ein. Die durchschnittliche Länge der Episode(nkombination) beträgt aber nur 17 Verse.

Typ C repräsentiert die „klassische“ dreiteilige Qaṣīde:

1. + Nasīb
2. + Verbindungsmotiv A  
+ Kamelritt (mit Episode)
3. ± Verbindungsmotiv B  
+ Schlußteil

Das Verbindungsmotiv A ist wiederum entweder das „Trost-“ oder das „Verfolgungsmotiv“. Soweit ist der Typ rein formal definiert.

Man kann ihn nun nach inhaltlichen Kriterien weiter unterteilen, wobei allein der Inhalt des Schlußteils ausschlaggebend ist:

*Typ C/1:* Im Schlußteil ist kein aktueller Anlaß erkennbar, noch wird eine Person direkt angeredet: LM, L 4, L 15, L 35, Mut, aṭṬQ, 'AbṬ, Š 10, Um. – Diese Qaṣīden, deren Schlußteil Selbst- oder Stammesfähr oder beides, eventuell mit sententiösen Passagen kombiniert, enthält, sind unter Jacobis „Erinnerungsqaṣīden“<sup>20</sup> bzw. Blochs „Elegien“<sup>21</sup> zu rechnen, stehen also inhaltlich dem Typ A, formal aber den Typen C/2 und C/3 nahe. Anders als in Typ A, der, wie wir schon sahen, oft für rein artistische Gedichte genützt wird, fehlt in Typ C/3 der nachdenkliche Ton selten, läßt sich als Kernaussage fast immer die „Überwindung des Pessimismus durch die *muruwwa*“ (Montgomery) feststellen. Da dies in Qaṣīden des Typs A allzu oft nicht der Fall ist und der andere Aufbau den Qaṣīden des Typs C/1 doch stets einen ganz anderen Charakter verleiht als denen des Typs A, sollte man beide nicht in einen Topf werfen. Die Onagerepisoden bzw. Episodenkombinationen sind in Gedichten dieses Typs mit durchschnittlich 20 Versen Länge nicht wesentlich kürzer als die in denen von Typ A, nehmen aber, da ja noch ein meist sehr umfangreicher Schlußteil dazukommt, nur noch durchschnittlich 36% der Gesamtqaṣīde ein.

Da die Dichter, wenn sie keinen bestimmten Anlaß zum Dichten hatten, in der Wahl der Form ihres Gedichts völlig frei waren, lassen sich gerade hier sehr starke Vorlieben einzelner Dichter für einzelne Qaṣīdentypen feststellen. Während Ka'b eindeutig Typ A bevorzugt und aš-Šammāḥ überraschend oft unter den Qaṣīden des Typs B präsent ist, hat Labīd fast all seine anlaßlosen Gedichte nach dem Muster von Typ C/1 konstruiert, der seiner Neigung zu kontemplativem Rasonnement am ehesten entsprach.

*Typ C/2:* Schlußteil ist eine Botschaft außer Mufaḥara und Madiḥ, also z.B. Dank, Drohung, Herausforderung, *hiḡā'*, Tadel, Entschuldigung, Aufforderung, etwas zu tun oder zu lassen etc. Im Korpus: Z I, N 6, N 75, A 15, L 11, K 17, RbM I, DbD, ḤbḤ, Aḥ 3, Aḥ 31, Aḥ 152. Dies alles sind ganz typische Botschaftsqaṣīden mit dem Aufbau:

20 Vgl. Jacobi: Poetik 102f. – Das Vorhandensein oder Fehlen eines Verbindungsmotivs B, nach den Skizzen bei Jacobi, loc. cit. einer der Hauptunterschiede zwischen Erinnerungs- und Botschaftsqaṣīde, ist ziemlich irrelevant.

21 Vgl. Bloch: Qaṣīda 122.



1. + Nasīb
2. + Verbindungsmotiv A  
+ Kamelritt (mit Episode)
3. ± Verbindungsmotiv B  
± Mufāḥara  
+ Botschaft

Die weitaus größte Zahl solcher Gedichte hat keine Mufāḥara, sondern bloß eine Botschaft.

Da diese Gedichte aus einem bestimmten Anlaß gedichtet sind, ist die Tierepisode in ihnen nicht mehr Selbstzweck, sondern hat zumeist die Funktion, den künstlerischen Wert des Gedichts zu erhöhen und der Botschaft dadurch mehr Gewicht zu verleihen und ihr zu größerer Verbreitung zu verhelfen. Die Episoden(kombinationen) treten deshalb hinter den anderen Themen zurück, nehmen nur noch durchschnittlich 30% des Gesamtgedichts ein und werden, was wichtiger ist, auch absolut kürzer, umfassen nämlich durchschnittlich nur noch  $11\frac{1}{2}$  Verse, also deutlich weniger als Episoden(kombinationen) in Qaṣīden der Typen A, B und C/1.

Typ C/3: Botschaft ist Madīḥ: Bi, Z II, N 14 (auf Verstorbenen), Huṭ 3 (dto.), Aḥ 37, Aḥ 49. – Ob es sinnvoll ist, die Preisqaṣīde als eigenen Typus von der Botschaftsqaṣīde zu trennen, bleibe dahingestellt. Die Preisqaṣīden unseres Korpus (sofern sie nicht Typ D oder S<sub>1</sub> angehören) unterscheiden sich jedenfalls nicht von Typ C/2. Auch Länge (durchschnittlich 11 Verse) und Bedeutung (durchschnittlich 32%) der Episoden(kombinationen) ist in C/3 und C/2 so gut wie identisch.

Typ D: IQ 4, A 1, A 21, A 65, L 12, bMuq 22, Š 11. – Den Gedichten dieses Typs ist folgender Aufbau gemeinsam:

1. + Nasīb
2. (± Trostmotiv)  
+ wāw rubba – Mufāḥara (darunter Kamel mit Episode)
3. ± Verbindungsmotiv B  
+ Schlußteil (Botschaft, Jagd, Madīḥ)

Letztlich handelt es sich wohl nicht um einen festen Typ, sondern um einige ganz individuelle Gedichte (darunter das im Text sehr verderbte IQ 4), die nach dem Nasīb eine Mufāḥara haben

(z.T. ausführlicher, z.T. nur Kamel), die eine Tierepisode enthält, doch sind die Gedichte damit, anders als die des Typs A, nicht zu Ende. Zum Teil sind es „Erinnerungsqaṣīden“ (Š 11, IQ 4?, bMuq 22), z.T. „Botschaftsqaṣīden“ (A 65, L 12), z.T. „Preisqaṣīden“ (A 1, A 21). Man erkennt aber sofort, daß diesem Typ die besondere Liebe al-A‘šās gehörte. Daß die allermeisten Botschaftsqaṣīden des Typs C/2 keine Mufāḥara haben, andererseits aber die Preisqaṣīden al-A‘šās A 1 und A 21 sehr wohl eine Mufāḥara enthalten, zeigt erneut, daß der Aufbau der altarabischen Qaṣīde viel weniger Sache einer abstrakten Norm als vielmehr der persönlichen Kreativität einzelner Dichter war. Die Onagerepisoden spielen in diesen Gedichten ausnahmslos nur eine kleine Rolle (durchschnittlich acht Verse und 17% aller Verse).

Typ E: aḤ, ṢĠ, aḌ 1, aḌ 3, UbḤ 4. - Diese fünf Qaṣīden repräsentieren das typische huḍailitische Trauergedicht, in dem eine Tierepisode oder (meist) deren mehrere (aḌ 1 auch eine „Menschenepisode“) einen, wie ich ihn nennen möchte, „Beispielteil“ bilden, in dem das Schicksal der Tiere als Beispiel für die Vergänglichkeit alles Lebens dient. Dieser „Beispielteil“ ist in allen diesen Gedichten der längste Teil (durchschnittlich 80% aller Verse), deshalb sind auch die Onagerepisoden allein schon sehr lang und gewichtig (nur die Onagerepisoden: durchschnittlich 18 Verse und 51% des Gesamtgedichts). Dieser Typus ist ausschließlich bei den Huḍailiten verbreitet, aber nicht alle huḍailitischen Tierepisoden stammen aus Gedichten des Typs E.

Sonstige: Da es in der altarabischen Dichtung kaum etwas gibt, was es nicht gibt, muß man bei jedem Klassifikationsversuch immer eine Rubrik „Sonstiges“ bereithalten. Unter „S<sub>1</sub>“ fallen drei Preisqaṣīden, bei denen entweder der Text nicht ganz in Ordnung ist (Š 18, vielleicht zu C/3 ?), oder die sich keinem Schema fügen wollen (AḤ 9, Ra 37). Unter „S<sub>2</sub>“ fasse ich zusammen: Š 16, das überhaupt nur aus einer Onagerepisode besteht, und UbḤ 2, das, wie man nicht wird leugnen können, ein Gelegenheitsgedicht, eine qif‘a ist und als solches natürlich keine Onagerepisode enthalten dürfte, es aber trotzdem tut.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Onagerepisoden können in jedem Qaṣīdentyp und in jeder Qaṣīde, egal welchen Anlasses und Inhalts, vorkommen. Es gibt Qaṣīden, die hauptsächlich oder ausschließlich ihrer Beschreibungen und Episoden wegen gedichtet worden sind, die gewissermaßen zweckfreie Kunst repräsentieren. Die Onagerepiso-

den solcher Qaṣīden nehmen nicht nur einen wesentlich größeren Prozentsatz der Verse der Qaṣīde ein, sondern sind auch durchschnittlich fast doppelt so lang wie Episoden in Gedichten, die einen bestimmten Anlaß haben. Schon dadurch ist erwiesen, daß die Art der Qaṣīde, deren Teil eine Onagerepisode ist, und die Onagerepisode selbst in Wechselwirkung stehen. Ich glaube aber auch sagen zu können, daß Onagerepisoden in Botschafts- und Preisqaṣīden im allgemeinen konventioneller, die in zweckfreien Qaṣīden experimentierfreudiger sind, was sich unter anderem bei Ibn Muqbil zeigt<sup>22</sup>. Ferner haben wir gesehen, daß einzelne Dichter oft einen bestimmten Qaṣīdentyp bevorzugen, daß sich also auch in der Makrostruktur einer Qaṣīde die persönliche Handschrift eines Dichters verraten kann.

---

22 Vgl. Teil II, Interpretation zu bMuq 22.

## 5 AUFBAU UND INHALT DER ONAGEREPISODE

### 5.1 Handlungsstruktur und *Dramatis personae*

In den Langepisoden, denen in diesem Kapitel die hauptsächliche (aber nicht ausschließliche) Aufmerksamkeit gehört, wird eine Geschichte erzählt. Diese Geschichte ist in (fast) allen Texten dieselbe. Die einzelnen Texte unterscheiden sich in der Ausführlichkeit und Vollständigkeit, mit der sie die Geschichte erzählen (so können einzelne Teile, etwa die Jagdschilderung, fehlen) und in den Schwerpunkten, die sie setzen, nämlich welche Teile der Geschichte sie ausführlich ausbreiten, welche sie nur kurz andeuten. Die Geschichte, die in der Langepisode erzählt wird, läßt sich etwa wie folgt nacherzählen:

Die Winter- und Frühlingsregenfälle haben in Teilen der arabischen Steppenlandschaft reichliche Annuellenvegetation hervorgebracht. Irgendwo an einem solchen bewachsenen Ort weidet ein Onagerhengst mit seinen Stuten. Von Zeit zu Zeit suchen sie in der Nähe liegende Gewässer auf. In die Zeit der Vegetationsperiode fallen auch die Rivalenkämpfe des Hengstes, der sich mit anderen Hengsten um die Stuten schlagen muß. Gegen Ende des Frühljahrs (wohl etwa im Juni) werden die Stuten rossig und der Hengst verpaart sich mit ihnen. Zum Paarungsvorspiel gehört das oft geschilderte Treiben der Stuten. Außerdem wehren die bereits trächtigen Stuten (in Wirklichkeit wohl vor allem die noch nicht paarungsbereiten) den Hengst durch Ausschlagen ab, während er ihnen trotzdem hartnäckig nachstellt. Von diesem turbulenten Treiben ist der Hengst „sichtlich mitgenommen“, wie es immer wieder heißt, aber sonst geht es ihm und den Stuten zu dieser Jahreszeit sehr gut.

Um den Monat Juli herum verdorrt die Annuellenvegetation, und die Wasserstellen in der Nähe trocknen aus. Den Tieren ist damit ihre Lebensgrundlage entzogen und es bleibt ihnen nichts anderes übrig, als zu perennierenden Gewässern zu wandern.

Der Hengst zögert den Aufbruch aber so lange wie möglich hinaus. Lang steht er auf einem Hügel und überlegt, zu welcher der ihm aus den Vorjahren bekannten Wasserstellen er seine Stuten führen soll. Währenddessen werden die Stuten immer ungeduldiger. Doch erst, wenn die Sonne fast oder ganz untergegangen ist, gibt der Hengst das Zeichen zum Aufbruch.

In der üblichen Marschordnung strebt der Trupp nun in raschem Tempo der Tränke zu. Der Hengst marschiert als letzter und treibt schreiend seine Herde vorwärts. Schert eine Stute aus der Marschordnung aus, bringt er sie durch Drohen, Bisse und Tritte zur Raison.

Schließlich erreichen die Tiere die Tränke. Der Hengst sichert, wagt sich dann als erster ans Wasser heran, die Stuten folgen, alle stellen sich nebeneinander am Wasser auf und saufen schließlich, waten dabei auch bisweilen mitten ins Wasser hinein.

Manchmal ist die Geschichte damit zu Ende. Meistens aber sind die Onager nicht die ersten, die zur Wasserstelle gekommen sind. Ein Jäger, ein armer Schlucker, der sich und seine Familie vom erbeuteten Wild ernähren muß, war schon am vergangenen Abend zu seinem Jagdansitz am Rand der Tränke gekommen und hat dort die Nacht verbracht. Sobald er die Tiere erblickt oder erlauscht hat, nimmt er seinen Bogen zur Hand, legt einen Pfeil ein und wartet, bis das erste Tier auf Schußweite herankommt. Dann zielt er sorgfältig auf eine tödlich verwundbare Stelle und schießt. Aber er trifft nicht. Er hat daneben geschossen, oder aber die Bogensehne ist beim Schuß gerissen, oder der Pfeil ist zersprungen. Die Onager, aufgeschreckt, machen blitzschnell kehrt und stieben davon. Der Jäger aber bleibt zurück und flucht wütend über sein Mißgeschick. Die Onager haben sich in Sicherheit gebracht und freuen sich wieder ihres Lebens. Mit diesem Happy End schließt die Episode.

Ganz genauso wird die Geschichte zwar nie erzählt, auch ist das eine oder andere Handlungselement erst im Lauf der Zeit hinzugekommen, doch ist dies in etwa die Handlungsstruktur, wie sie allen Dichtern – aber auch allen interessierten Zuhörern – vertraut ist, die Handlung, die die gesamte Gemeinschaft, die an der altarabischen Dichtung Anteil hat, verinnerlicht hat. Der Dichter hat die Aufgabe, dieses im Gedächtnis der „Dichtungsgemeinschaft“ (wie man analog zu „Sprachgemeinschaft“ alle an einer bestimmten Dichtungsform als Produzenten oder Rezipienten partizipierenden Menschen nennen kann) gespeicherte Material durch Auswahl und Variation in eine einmalige und individuelle Form zu bringen, also auf seine eigene, unverwechselbare Weise zu aktualisieren und zu realisieren.

Das Verhältnis zwischen dem abstrakten Schema der Onagerepisode und seiner konkreten Realisierung ist somit ganz parallel zu dem zwischen *Langue* und *Parole*, nur eben auf einer anderen Ebene. Man könnte auch sagen, das abstrakte Schema gehöre der „Tiefenstruktur“ an, das konkrete dichterische Ereignis der „Oberflächenstruktur“.

Entscheidend ist, daß sich die strukturalistische Unterscheidung zwischen Elementen der Systemseite und solchen der Manifestationsseite nicht nur auf das Sprachsystem anwenden läßt, soweit es Phoneme, Morpheme, Sätze etc. hervorbringt, sondern auch auf Sorten von Texten, zumal dann, wenn sie so relativ stark in der Konvention verwurzelt sind wie dies in der altarabischen Dichtung der Fall ist. Ich übernehme dafür die Begriffe *emisch* und *etisch*<sup>1</sup>. So ist etwa „Nasīb“ ein Begriff der Systemseite, also ein emischer. Der Nasīb ist definiert durch seine Funktion innerhalb der Qasīde. Dabei kann er die verschiedensten Formen annehmen, ja die üblichen Nasībthemen können durch ganz andere ersetzt werden, etwa durch eine „Ehekrachszone“ wie in K 14. Der außenstehende Beobachter sieht darin nichts als eben eine Ehekrachszone. Der Eingeweihte, der die „Sprache“ der altarabischen Dichtung versteht, wird diese Szene auf Grund ihrer Stellung und Funktion als etische Manifestation des Nasīb erkennen (auch wenn er sie vielleicht nicht mehr so nennen würde).

Analoges gilt für die Onagerepisode, die funktional durch ihre Funktion innerhalb der Kamelbeschreibung definiert wird. Davon war bereits die Rede. In diesem Kapitel sollen nun die funktionalen Teile der Onagerepisode untersucht werden, die man nennen kann: „Frühjahrsweide“, „Hochsommereinbruch“, „Aufbruchserwartung“, „Marsch zur Tränke“, „Ankunft bei der Tränke/Tränkeszene“, „Jagdszene“. Nicht alle davon sind erforderlich, um eine Onagerlangeepisode zu dichten. Und wie in dem geschilderten Nasīb-Beispiel ist auch hier gelegentlich nur dem, der mit dieser emischen Struktur vertraut ist, eine Szene oder Schilderung als „Frühjahrsweide“, „Hochsommereinbruch“ etc. erkennbar.

Die Onagerepisode (zumindest die Langeepisode, aber auch die allermeisten Kurzepisoden) gehört zur Gattung *narrativer* Texte<sup>2</sup>. Ein wich-

---

1 Aus der Tagmemik, vgl. J. Algeo in R. Brend (Hrsg.): *Advances in Tagmemics* 2f., Gülich/Raible: Textmodelle 98.

2 Vgl. die Klassifikation von R.E. Longacre in R. Brend (Hrsg.): *Advances in Tagmemics* 257ff., bes. 358; alle dort angeführten Kriterien („1. 1/3 persons, 2. actor orientated, 3. accomplished time encodes as past or present, 4. chronological linkage“) werden erfüllt; vgl. auch Longacre/Levinsohn: *Field Analysis* 103f. Die literaturwissenschaftlichen Gattungsbegriffe lassen sich - anders als diese linguistischen, die den Anspruch universaler Gültigkeit haben - auf die altarabische Qasīde kaum mit Gewinn anwenden. R. Jacobi bezeichnet die Episoden der Qasīde sicherlich nicht ganz zu Unrecht als „episch“ (nach E. Staiger, vgl. Jacobi: *Poetik* 209), aber mit dem Epos haben die Onagerepisoden nun wieder gar nichts zu tun.

tiges Gestaltungselement narrativer Texte ist die Konstellation der *Dramatis personae*, der deshalb in den Interpretationen der einzelnen Texte stets Aufmerksamkeit geschenkt werden muß.

Hauptperson der Onagerepisode ist der *Hengst*. Mit seiner Nennung beginnt die Episode, er ist in den meisten Abschnitten der Episode der Handelnde, das Subjekt der Verben. Ihm zur Seite stehen die *Stuten* (bzw. die Stute, falls es sich nur um ein Pärchen handelt). Die Stuten werden als Objekt des Hengstes (etwa durch *yūqallibuhā* usw.) eingeführt und bleiben bis zur Ankunft an der Tränke (*fa-'awradahā*) der reagierende Teil des Episodenpersonals. Gelegentlich, vor allem am Schluß der Episode, wird die Herde (Hengst und Stute[n]) kollektiv behandelt und das ihre Tätigkeiten mitteilende Verb steht im Plural (meist f.pl.). Aber auch am Schluß übernimmt häufig wieder der Hengst den Part des Handelnden (z.B. Aus 51: *wa-šayya'a 'ilfahū*), oder es wird eine Handlung oder Eigenschaft des Hengstes geschildert, ohne daß die Stuten erwähnt werden. Zweimal (RbM II 31, bMuq 22/23) hat der Dichter die Stuten bei der Schilderung der Flucht schlichtweg vergessen.

Onagerepisoden ohne Stuten sind selten<sup>3</sup>. In den meisten Episoden hat der Hengst eine unbestimmte größere Anzahl von Stuten bei sich. In vielen Episoden wird aber ein Onagerpärchen geschildert<sup>4</sup>, doch geht gelegentlich aus dem übrigen Text hervor, daß der Hengst noch weitere Stuten hat<sup>5</sup>. Manchmal hat also der Hengst tatsächlich nur eine einzige Stute (ganz explizit z.B. N 14), manchmal wird nur eine Stute von mehreren herausgegriffen. Man wird also aus den zahlreichen Schilderungen eines Onagerpärchens nicht den Schluß ziehen dürfen, im alten Arabien hätte man Onager oft in solcher artuntypischer Zweisamkeit angetroffen.

In der Zahl der Stuten, die sie ihrem Hengst zugestehen, zeigen einzelne Dichter deutliche Vorlieben. So wird bei al-A'sā, Labīd und al-Ḥuṭai'a immer oder fast immer ein Onagerpärchen, bei Ka'b, aš-Šammāḥ, al-Aḥṭal und Dū r-Rumma immer oder fast immer ein Hengst mit vielen Stuten geschildert. Manchmal wird die Zahl der Stuten explizit genannt oder sie ist aus dem Text zu erschließen.

3 Vgl. unten S. 92.

4 Aus, Bi, Z II, N 14; A 1, A 15, A 65, LM, L 12, L 15, L 35; RbM II, Mut, Ḥuṭ 3, Ḥuṭ 102, bMuq 22, bMuq 29, außerdem die in Anm. 5 genannten Stellen.

5 N 75; L 4; Š 2, Š 18; aD 3; Ra 37.

So hat der Hengst: zwei Stuten in  $\mathfrak{dR}$  27, drei in RbM I, vier in IQ 10 und  $\mathfrak{aD}$  1, acht in  $\ast\mathfrak{dR}$  30/13, neun in  $\mathfrak{A}\mathfrak{h}$  31 und zehn in K 14 und  $\mathfrak{A}\mathfrak{h}$  152.

Die meisten Langepisoden enthalten eine Jagdszene und damit den *Jäger* als dritte Hauptperson. Im Gegensatz zu Hengst und Stute(n) ist der Jäger nur einen Teil der Zeit auf der Bühne, ist aber während dieser Zeit der Handelnde, wodurch die Onager zum Objekt werden. Ähnlich wie der Hengst seine Stuten bei sich hat, tritt auch der Jäger nicht allein auf: Sein Objekt sind *Bogen* und *Pfeile*, ja die Stuten und die Pfeile werden bisweilen sogar mit denselben Worten eingeführt<sup>6</sup>. Da Pfeil und Bogen oft recht ausführlich beschrieben werden, gelegentlich auch ihre Entstehungsgeschichte berichtet (§ 8!) und nicht selten ihr Schicksal nach dem Schuß mitgeteilt wird, müssen die Waffen des Jägers auch zu den *Dramatis personae* gerechnet werden.

Dies ist die gewöhnliche Konstellation der *Dramatis personae*. Durch Abweichungen davon können die Dichter stilistische Wirkung erzielen. Außerdem können noch eine Reihe von Nebenfiguren auftreten: ein Fohlen, Frau und Kinder des Jägers, Frösche, Bremsen und Dassel, eine Schlange etc. Aber hier ist der Dichter völlig frei. Sie gehören nicht zum festen Inventar und spielen, wo sie auftreten, auch nur eine ganz untergeordnete Rolle.

## 5.2 Einleitungsformel

Formelhafter Beginn von Texten ist ein weltweit bekanntes Phänomen<sup>7</sup>, man denke nur an den Märchenbeginn „es war einmal“. Im Zusammenhang mit der altarabischen Dichtung denkt man wohl zunächst an die verschiedenen Formeln des Nasibbeginns, dessen Formelhaftigkeit schon mehrfach Aufmerksamkeit erregt hat. I. Lichtenstädter prägte dafür den Begriff „Eingangsformeln“. Das Besondere an den Nasib-Eingangsformeln ist, daß sie nicht nur den Nasib, sondern zugleich die gesamte Qasida eröffnen. Aber auch an anderen Stellen der Qasida, an den Nahtstellen nämlich, an denen einzelne Qasidenteile zusammenreffen, hat man den stereotypen Wortlaut solcher Textstellen

6 *yugallibu* + Stute(n) (vom Hengst): Aus 28f., N 14/8, A 65/31, K 7/9, 17/7, RbM II 23, bMuq 22/11, Ra 37/37,  $\mathfrak{dR}$  26/37, 39/60. - *yugallibu* + Waffe(n) (vom Jäger): K 13/27, 14/53,  $\mathfrak{D}\mathfrak{b}\mathfrak{D}$  17, Ra 37/52.

7 Vgl. bes. Lichtenstädter: Nasib 61ff.



bemerkt, etwa bei der Einleitung des „Kamelritts“<sup>8</sup>, bei Beginn einer „Sportjagd“<sup>9</sup> etc. Auch diese Formeln verdienen die Bezeichnung „Eingangsformeln“, auch wenn sie nur einen Textabschnitt einleiten, zumal dann, wenn dieser Textabschnitt weitgehend in sich abgeschlossen ist und als Text-im-Text aufgefaßt werden kann.

Ein solcher Text-im-Text ist auch die Onagerepisode, und so ist es nicht erstaunlich, daß auch sie (bzw. die Episodenkombination) eine formelhafte Einleitung hat. Wir werden somit auch hier von „Eingangsformeln“, oder, wie ich es nennen möchte, „Einleitungsformeln“ sprechen können. Der Plural deutet bereits an, daß es mehrere verschiedene solcher Formeln gibt. Die Gesamtheit solcher Formeln, die dieselbe textuelle Situation erfüllen und auch inhaltliche Parallelen erkennen lassen, sich in ihrer jeweiligen Formulierung, ihrer metrischen Gestalt und in inhaltlichen Einzelheiten aber durchaus unterscheiden können, kann man „Formular“ nennen. Im folgenden ist also vom Onagerepisoden-Einleitungsformular die Rede. „Formeln“ kann man dann eine sich in ähnlicher Gestalt wiederholende Formulierung nennen, wenn sich die jeweiligen Ausprägungen nur so stark voneinander unterscheiden, daß jede einzelne Ausprägung noch deutlich als Ableitung derselben (konkreten oder erschließbaren) Ausgangsformulierung erkennbar ist.

Die Gestalt der Formeln ist zwangsläufig vom Metrum abhängig, zumal in einem Fall wie dem der Einleitungsformeln der Onagerepisode, die relativ lang sind. Sie sollen deshalb auch nach Metren geordnet besprochen werden. Ausgenommen werden dabei die Einleitungsformeln der Onagerepisoden aus Trauergedichten (die „Schicksalsformel“), die ein von allen anderen abweichendes Formular aufweisen. Bei allen übrigen sind zwei Fälle zu unterscheiden:

1) Die Onagerepisode steht allein oder als Erstepisode einer Episodenkombination. In diesem Fall wählt der Dichter eine Formel, die die Onagerepisode in Beziehung zur vorausgegangenen Kamelbeschreibung setzt. Die Einleitungsformeln dieser Gruppe sind also allesamt gleichzeitig auch Überleitungsformeln zwischen Kamelbeschreibung und Onagerepisode.

2) Die Onagerepisode ist Zweitepisode einer Episodenkombination. In diesem Fall ist die – in der Regel sehr kurze – Eingangsformel der Onagerepisode gleichzeitig Überleitungsformel zwischen beiden Episoden (anders nur § 14).

---

8 Vgl. Jacobi: Poetik 50f.

9 Vgl. ebd. 67.

## a) Ṭawīl

Von den 83 Episoden des Korpus stehen 39 im Metrum Ṭawīl. Davon sind zwei Episoden (aḤ, UbḤ 4) Teil eines Trauergedichts, drei weitere (IQ 34, bMuq 29, aṬQ) sind Zweitepisoden einer Episodenkombination. IQ 34 und bMuq 29 beginnen mit den Worten 'a-ḡālika 'am ḡawnun, um dann jeweils verschieden fortzufahren; aṬQ beginnt ähnlich. Die Einleitungen der restlichen 34 Episoden sind nachstehend aufgeführt:

- I. Aus: *ka'annī kasawtu r-raḥla 'aḥqaba qāriban / laḥū ...*  
 K 13: *ka'annī kasawtu r-raḥla ḡawnan rabā'īyan / taḍammanahū wādī l-Ḡabā wa-ṣ-Ṣarā'imū //*  
 K 29: *ka'annī kasawtu r-raḥla ḡawnan rabā'īyan / taḍammanahū wādī r-Raḡā fa-l-'Afāyihū //*  
 Ḥuṭ 3: *ka'annī kasawtu r-raḥla ḡawnan rabā'īyan / šanūnan yurabbihī r-Rusaysu fa-'Āqilū //*  
 Š 2: *ka'annī kasawtu r-raḥla 'aḥqaba nāšitan / mina l-lā'i mā bayna l-Ḡinābi wa-Ya'ḡaḡī //*  
 Š 11: *ka'annī kasawtu r-raḥla 'aḥqaba saḥwaqan / 'aṭā'a laḥū fī ...*  
 Š 16: *ka'annī kasawtu r-raḥla ḡawnan rabā'īyan / bi-lītayhi ...*
  
- II. L 35: *ka'anna qutūdī fawqa ḡa'bin muṭarradin / yufizzu ...*  
 Š 7: *ka'anna qutūdī fawqa 'aḥqaba qāribin / 'aṭā'a laḥū min ...*  
 Š 8: *ka'anna qutūdī fawqa ḡa'bin muṭarradin / mina l-ḥuqbi ...*  
 Aḥ 152: *ka'anna qutūda r-raḥli fawqa muṣaddarin / tara'a ...*  
 \*IQ 31: *ka'annī wa-raḥlī fawqa 'aḥqaba qāriḥin / bi-Šurbata ...*  
 ḡR 25: *ka'annī wa-raḥlī fawqa 'aḥqaba lāḥahū / mina ṣ-ṣayfi ...*  
 ḡR 26: *ka'annī wa-raḥlī fawqa sayyidi 'ānatin / mina l-ḥuqbi ...*  
 Aḥ 31: *ka'annī wa-'aḡlādī 'alā zahri miṣḥalin / 'aḍarra bi-...*
  
- III. IQ 10: *ka'annī wa-raḥlī wa-l-qirābu wa-numruqī / 'alā zahri ...*  
 N 6: *ka'anna qutūdī wa-n-nusū'a ḡadā biḥā / miṣakkun ...*  
 N 14: *ka'annī šadadtu r-raḥla ḥīna tašaddarat / 'alā qāriḥin ...*  
 K 6: *ka'anna ḡarīrī yantaḥī fīhi miṣḥalun / mina l-qumri ...*  
 Mul: V. 37: *ka'anna qutūdī ...*  
           V. 39: *'alā matni dāmī l-'aḥda'ayni ...*  
 Aḥ 37: *ka'annī 'aḡūlu l-'arḍa 'annī bi-qāriḥin / 'aḥī qafratin ...*

- dR 6: V. 35: *ka'annī wa-'aṣḥābī ...*  
                   V. 36: *'alā 'ānatin ḥuqbin samāḥiḡa*
- dR 28: *ka'annā naṣuddu l-maysa fawqa marātiḡin /*  
                   *mina l-ḥuqbi ...*
- dR 33: *ka'annā 'alā 'awlādi 'aḥqaba lāḥahā / wa-ramyu s-safā ...*
- dR 45: *ka'annā 'alā ḥuqbin ḥifāfin 'idā ḥadat / sawādihā ...*
- dR 68: *ka'anna l-ḥudāta stawfaḏū 'aḥdariyyatan /*  
                   *muwašṣaḥata l-'aqrābi ...*
- 'AbT   *ka-ḥaqbā'a min ḡūni s-sarāti raḡilatin / marāti'uhā ...*
- IV. IQ 4:   *bi-muḡfaratin ḥarfin ka'anna qutūdahā /*  
                   *'alā 'ablaqi l-kaṣḥayni laysa bi-muḡrabī//*
- A 15:   *'arandasatin ... / ka-'aḥqaba ḡa'bin ... mukaddamī//*
- L 12:   *'udāfiratun ḥarfun ka'anna qutūdahā /*  
                   *taḍammanahū ḡawnu s-sarāti 'aḏūmū//*
- ḌbḌ:   *'aḥī safarin wahmin ka'anna qutūdahū /*  
                   *'alā qāriḥin ḡawni s-sarāti muḡāmīrī//*
- dR 14:   *ṭiwālu l-hawādī wa-l-ḥawādī ka'annahā /*  
                   *samāḥiḡu qubbun ṭāra 'anhā nusāluḥā//*
- dR 27:   *'idā nṣaqqati ṣ-ṣalmā'u 'aḏḥat ka'annahā / wa'an ...*
- dR 39:   *ṣuhābiyyatun ḡalsun ka'annī wa-raḥlahā /*  
                   *yaḡūbu binā l-mawmāta ḡa'bun mukaddaḥū//*
- dR 66:   *tarā kulla širwāṭin ka'anna qutūdahā / 'alā mukdamīn ...*

In allen 34 Stellen, und nicht nur in diesen, sondern auch in denen in anderen Metren, wird dasselbe ausgesagt. Der Dichter sagt, sein Kamel, dessen Schnelligkeit, Ausgelassenheit und Ausdauer, erweckten bei ihm die Assoziation, es sei kein Kamel, sondern ein Onager. Diesen banalen Sachverhalt auszudrücken bleiben dem Dichter nicht allzu viele Möglichkeiten, zumal er das Metrum berücksichtigen muß. Deshalb ist es gar nicht so sehr erstaunlich, daß wir eine Reihe sehr ähnlicher, ja sogar z.T. identischer Formulierungen vorfinden. Viel eher überrascht doch die Vielfalt, mit der man, trotz aller Beschränkungen, denselben Sachverhalt auszudrücken verstand. Die Frage, die sich aufdrängt, ist, ob hinter dieser Mischung aus Vielfalt und Einförmigkeit Methode steckt und welchen Gesetzen sie ihre Entstehung verdankt.

In voranstehender Übersicht habe ich die 34 einschlägigen Einleitungsverse in vier Gruppen sortiert. Alle ersten Halbverse von Gruppe I bestehen aus der Formulierung: *ka'annī kasawtu r-raḥla* {'ayran}, wobei {'ayran} stets durch (mindestens) zwei Metonymien ersetzt werden muß, deren Wahl offensichtlich nicht beliebig war. Dies alles vollzieht sich im ersten Halbvers. Die Halbversgrenze fällt mit einer Ausnahme (Huṭ 3) stets mit einer syntaktischen Zäsur zusammen. Der zweite Halbvers ist jeweils ganz unterschiedlich gestaltet (sieht man von K 29 ab, wo entweder Ka'b sich selbst oder, wenn K 29 von Ka'bs Sohn stammt, der Sohn den Vater zitiert, denn K 29 ist fast identisch mit K 13; ähnlich sind sich auch Š 11 und Š 7).

Eine ähnlich umfangreiche Gruppe einander annähernd gleicher Einleitungsverse läßt sich nicht mehr zusammenstellen. Deshalb sind in Gruppe II zwei verschiedene, aber verwandte Formulierungen zusammengefaßt, deren eine *ka'anna qutūdī fawqa* {'ayrin}, deren andere *ka'annī wa-raḥlī fawqa* {'ayrin} heißt. Jede ist dreimal vertreten, letztere allerdings nur, wenn man die nicht im Korpus enthaltene Stelle \*IQ 31/3 hinzunimmt.

Gruppe III enthält alle Einleitungsverse, die mit *ka'anna/-nī/-nā* (einmal nur mit *ka-*) beginnen, aber noch nicht in den Gruppen I und II stehen. Gruppe IV enthält all jene, bei denen *ka-*, *ka'anna* etc. nicht am Versanfang steht. Die vorangehenden Wörter gehören in der Regel noch zur Kamelbeschreibung. In den Gruppen III und IV finden sich keine drei Verse mehr, die miteinander ähnlich große Übereinstimmungen aufweisen wie dies bei den Versen der ersten beiden Gruppen der Fall ist. Dagegen findet sich in den Gruppen III und IV kaum eine Formulierung, die nicht mehr oder weniger deutliche Anklänge an eine der drei Formeln aus den Gruppen I und II aufwiese, wobei ja auch die drei Formeln aufeinander verweisen.

Je länger man sich in diese Formeln vertieft, desto mehr bekommt man den Eindruck eines Vexierbilds. Immer neue Beziehungen zwischen den einzelnen Formulierungen tun sich auf, sei es, daß sich gleiche Wörter in gleicher oder unterschiedlicher Position wiederholen, sei es, daß unterschiedliche Wörter in gleicher Position stehen usw. Das alles beherrschende Prinzip ist das der Variation. Exakt gleiche Formulierungen sind so selten, daß sie als bewußte Zitate gewertet werden müssen<sup>10</sup>. Alle übrigen Formulierungen sind irgendwie „formel-

10 K 13, 29, Huṭ 3; L 35, Š 8; hinzu kommt K 6 u. \*dR 41/33; also meist eng voneinander abhängige Dichter. Etwas anderes ist es, wenn ein Dichter dieselbe Formulierung öfters verwendet, vgl. IQ 10/6, \*IQ 34/9, \*IQ 40/11.

haft“, aber eben doch deutlich unterschiedlich. Dem heutigen Leser altarabischer Poesie drängt sich zunächst, wer wollte dies leugnen, der Eindruck der Einförmigkeit auf. Liest er eine Reihe von Gedichten, die eine Onagerepisode enthalten, stellt er schnell fest, daß alle Onagerepisoden fast gleich eingeleitet werden. Betrachtet man aber die scheinbar gleichen Einleitungsverse genauer, kehrt sich der Eindruck um. Nun erstaunt nicht mehr das immer Gleiche, sondern vielmehr die Mannigfaltigkeit der Variation, die Vielfalt in der Einheit.

Dies ist auch einer der Gründe, weshalb die spektakulärste Theorie, die versucht hat, die Formelhaftigkeit der altarabischen Poesie zu erklären, die oral-poetry-Theorie, nicht überzeugen kann. Hätten die Dichter die Formel – und sei es auch nur als „Strukturformel“ – gelernt, hätten sie sie als Gedächtnisstütze, als „Aufhänger“ gebraucht, dann hätte es ihnen doch nichts ausmachen dürfen, wenn sich ein und dieselbe Formel dutzendemale Wort für Wort wiederholt, ja es wäre geradezu unvermeidlich gewesen<sup>11</sup>. Aber genau das ist eben nicht der Fall. Übrigens sind in unserem Beispiel auch nicht diejenigen Verse formelhaft, die es nach Zwettlers Theorie sein müßten. Von den drei Formulierungen des Imra'alqais fügen sich zwei (IQ 4 und z.T. IQ 10) nicht leicht in ein Formelschema, obwohl doch gerade Imra'alqais für Zwettler als *oral poet* gilt. Dieses Etikett paßt aber gerade auf den gewitzten aš-Šammāḥ, den Verfasser der durch und durch originellen Bogenqaṣīde Š 8, ganz und gar nicht. Doch gerade aš-Šammāḥ hat sich besonders treu an die althergebrachten Formeln gehalten. Auch daß ausgerechnet Imra'aqais und Dū r-Rumma, sonst aber niemand, sich der zweiten Formel aus Gruppe II bedienen, will nicht recht einleuchten usw. Ohne auf weitere Inkonsequenzen von Zwettlers Theorie einzugehen, bleibe festgestellt, daß diese Theorie dem Charakter der altarabischen Formeln (zumindest dieser, aber, wir werden sehen, auch anderer) nicht gerecht wird (und damit natürlich völlig in sich zusammenbricht).

Wenn die Formel nicht bloßes Hilfswerkzeug beim Qaṣīdendichten war und die Verschiedenheit der einzelnen Formulierungen nicht etwa unbewußtes Produkt der Vergeßlichkeit des Dichters oder ähnliches war, muß sie beabsichtigt und geplant gewesen sein mit dem Zweck, eine Wirkung zu erzielen. Stilistische Wirkung erzielt der Dichter zum einen dadurch, daß er Elemente der Formel, die dem Hörer aus anderen, vorher gehörten Texten schon vertraut sind, durch andere

11 Das Problem ist von Zwettler nicht ganz unerkannt geblieben, vgl. Zwettler: Oral Tradition 54ff.; zu seiner Theorie vgl. noch unten S. 208f..

ersetzt, durch solche, mit denen sie nicht gerechnet haben. Allerdings erreicht der Dichter stilistische Wirkung auch im umgekehrten Fall, nämlich dann, wenn er der Hörererwartung besonders gut entspricht und eine als besonders typisch empfundene Ausprägung der Formel findet oder eine solche, die von einem anderen Dichter stammt, zitiert<sup>12</sup>.

Um stilistische Wirkungen dieser Art zu erfassen, wird man am zweckmäßigsten von einer quasi archetypischen Ausformung der Formel ausgehen, die ermöglicht, die übrigen Ausprägungen als Abweichungen davon zu beschreiben. Eine solche „Ausgangsformel“, wie man sie nennen könnte, läßt sich finden, wenn man aus der Gesamtheit der belegten Formeln diejenigen Formulierungen herausucht, die a) relativ am häufigsten belegt sind, b) relativ am einfachsten gebaut sind, und, damit einhergehend, c) geeignet sind, möglichst alle anderen Ausprägungen der Formel auf möglichst einfache Weise zu erklären, sowie d) auch schon in relativ früher Zeit belegt sind.

Wenden wir diese Kriterien auf die Onagerepisoden-Einleitungsformeln an, werden wir zwangsläufig auf die Gruppen I und II verwiesen, die allen vier Bedingungen genügen. Die „Ausgangsformel“, die wir daraus ableiten können, ist nach dem Baukastenprinzip aufgebaut und besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil lautet:

1. *ka'annī kasawtu r-rahla*
2. *ka'anna qutūdī fawqa*
3. *ka'annī wa-rahli fawqa*

Der zweite Teil, der genau den Rest des ersten Halbverses ausfüllt, besteht aus zwei Metonymien, die typischerweise *'ahqaba qāriban* (bzw. *qāribin*) oder, allerdings nur in Fall 1, der den Akkusativ erfordert, *ḡawnan rabā'īyan* lauten.

So oder ähnlich könnte die Antwort gelautet haben, hätte man einen altarabischen Dichter gefragt, wie man eine Onagerepisode im *Ṭawīl* am einfachsten beginnt. Eine solche Formel dürfte auch den Erwartungen der Hörer entsprochen haben.

Um es an einem Beispiel zu erläutern: Wenn wir die beiden Onagerepisoden-Einleitungen *ka'annī kasawtu r-rahla 'ahqaba qāriban* und *ka'annā našuddu l-maysa fawqa marātiḡin* gegenüberstellen, erscheinen sie uns zunächst nicht nur als annähernd gleichbedeutend, sondern auch als stilistisch gleichwertig. Dies ändert sich, sobald man eine größere Zahl entsprechender Verse vor sich hat. Man stellt dann

12 Vgl. Plett: Textwissenschaft 124ff.

fest, daß letztere Formel durch Abänderung aus ersterer hervorgegangen ist, nicht umgekehrt, daß sie dem Hörer deutlich als Abwandlung dieser ersteren erscheinen muß und damit stilistische Wirkung hervorruft. Die Wirkung der zweiten Formulierung beruhte zum Zeitpunkt ihrer Entstehung darauf, daß den Hörern vertraute Elemente, die sich uns als solche durch ihre relative Frequenz im Korpus zu erkennen geben, durch andere ersetzt wurden, also *ka'annī* durch *ka'annā*, *kasawtu* durch *našuddu*, *rahl* durch *mays* etc., wobei jeweils ersteres mindestens ein halbes dutzendmal, letzteres jeweils entweder nur ein einziges Mal oder doch (*ka'annā*) nur bei einem Dichter, nämlich *Dū r-Rumma*, zu belegen ist.

Im Laufe der Zeit ist also durch die Tradition eine quasi archetypische Formel entstanden, auf die die Dichter stets implizit Bezug nehmen, die den imaginären Ausgangspunkt und Deviationshintergrund bildet, von dem ausgehend die Dichter durch Variation stilistisch merkmalfähige Varianten erzeugen können. Unterscheidet sich die Formel hierin nicht von anderen Stilelementen, so lassen sich die Möglichkeiten der Abänderung gleichfalls mit den bekannten vier Abänderungsmodi erfassen:<sup>13</sup>

1. Ersatz (Substitution). Die einfachste und naheliegendste Methode, eine vorgegebene, metrisch gebundene Formel ohne allzu große Abweichung von der Vorlage abzuändern, ist die, einen Teil dieser Formel durch einen anderen, gleichbedeutenden und metrisch gleichwertigen zu ersetzen. Diese Möglichkeit ist in unserer Formel von Anfang an angelegt, weil sie nach dem „Baukastenprinzip“ aufgebaut ist. Das erste Mal ist *'ahqaba qāriban* wohl deshalb durch *ḡawnan rabā'īyan* ersetzt worden (falls es nicht umgekehrt war), um eine den Hörern bekannte Formulierung soweit abzuändern, daß ein Überraschungseffekt eintrat. Haben andere Dichter diese neue Formulierung öfters wiederholt, dann ist sie ihrerseits zu einer anerkannten konventionellen Ausgangsformel geworden, die ihrerseits nach Variation verlangte. Der Prozeß, daß die variierte Form ihrerseits wieder zu einer allgemein bekannten Ausgangsform wird, ist nur möglich, wenn eine Formel so häufig und über einen so langen Zeitraum gebraucht wird wie die Einleitungsformel im *Metrum Ṭawīl*. Bei anderen Formeln ist die Analyse demgemäß auch entsprechend einfacher.

Sind die Varianten *ḡawnan rabā'īyan* und *'ahqaba qāriban* wohl stilistisch als gleichwertig empfunden worden, so hat *aš-Šammāḥ*

13 Nach Michel: Grundzüge der Stilistik 467 und Plett: Textwissenschaft 28.

durch Ersatz der zweiten Metonymie in letzterer Variante durch eine im ganzen Korpus jeweils nur einmal belegte Metonymie stilistisch höchst markierte Varianten geschaffen: Š 2: *'ahqaba nāšīṭan* und Š 11: *'ahqaba saḥwaqan*, wobei hinzukommt, daß *nāšīṭ* eine relativ gängige Metonymie für den Antilopenbock ist, was den Überraschungseffekt noch vergrößert hat, und daß *saḥwaq* eine Bildung ist, die in dieser Form wohl in der gewöhnlichen arabischen Sprache unbekannt war<sup>14</sup>. *Dū r-Rumma* ersetzt (in Nr. 26) beide Metonymien durch eine einzige, aus zwei Gliedern bestehende (*sayyidi 'ānatin*).

Von den frühesten Belegen bis zu den spätesten ist *'ahqab* die Onagermetonymie schlechthin. Als stilistisch markiert sind deshalb jene Ausdrücke anzusehen, die statt *'ahqab* vorkommen, dabei aber in etwa dasselbe bedeuten, etwa *'ablaq al-kašḥayn* bei IQ 4 (in Gruppe IV), ein ungewöhnlich umständlicher Ausdruck, der sicher schon zu Imra'alqais' Zeiten die Hörer an *'ahqab* (belegt etwa schon \*IQ 31/3 oder in der Form *ḥuqb* IQ 10/7) hat denken lassen. Ähnlich dürfte die Metonymie *'aqmar* erfunden worden sein, um den Hörer durch ein neues Wort anstelle von *'ahqab* zu überraschen. Die Reihe der Beispiele läßt sich leicht verlängern<sup>15</sup>.

Auch andere Bestandteile der Formel können ersetzt werden. So heißt es K 6 *ḡarīrī* und Aḥ 31 *'aḡlādī* statt gängigem *qutūdī*, N 14 *šadadtu r-raḥla* statt *kasawtu r-raḥla*.

Selbstverständlich kann man auch mehreres gleichzeitig austauschen. So wird etwa *ka'annī kasawtu r-raḥla* bei dR 28 zu *ka'annā našuddī l-maysa*. In diesem Beispiel sind auch die Dramatis personae ausgetauscht, eine besondere Vorliebe *Dū r-Rummas*, der Reiter und Onager gern in der Mehrzahl auftreten läßt. Derselbe Dichter tauscht dR 39 eines der beiden konventionellen Pronomina der Formulierung *ka'annī wa-raḥlī* durch ein anderes aus und dichtet: *ka'annī wa-raḥlahā*. Man kann dies aber auch als Kontamination der beiden Formeln *ka'annī wa-raḥlī* und *ka'anna qutūdahā* auffassen. Aber wie dem auch sei, *Dū r-Rummas* Formulierung wirkt zweifellos ziemlich verblüffend.

2. Erweiterung (Addition). Imra'alqais, der die Formel *ka'annī wa-raḥlī faḥḡa* kennt (\*IQ 31, vgl. auch *ka'anna qutūdahā 'alā* IQ 4), fügt diesem IQ 10 (und öfters) noch zwei weitere Reiteraccessoires hinzu und füllt damit den ganzen ersten Halbvers aus. al-Ḥuṭai'a fügt Ḥuṭ 3 den üblichen zwei Metonymien noch eine dritte hinzu

14 Vgl. Teil II, Interpretation zu Š 11.

15 Vgl. auch unten Kap. 8.



und erweitert die Formel damit syntaktisch über die Halbversgrenze. Bei *Mulaiḥ* und *qR* 6 wird die Formel durch Einschübe so weit gestreckt, daß sie sich sogar über zwei Verse erstreckt. Auch in *N* 14 verschiebt ein Einschub die zweite Hälfte der Formel, allerdings nicht sehr weit.

3. Verkürzung (Subtraktion). Dieser bei den Formeln seltene Abänderungsmodus wurde *qR* 25 und 33 angewandt, wo die zu erwartende, die Formel und den ersten Halbvers abschließende zweite Metonymie weggelassen wird und stattdessen ein Relativsatz beginnt. Solche Relativsätze schließen sich sehr oft an die Formel an, dringen aber gewöhnlich nicht auf Kosten der Formel in den ersten Halbvers ein. Als Verkürzung wird man auch jene Fälle werten dürfen, in denen statt einer richtigen Formel nur noch *ka-'aḥqaba* (*A* 15), *ka-ḥaqbā'a* ('Abī) oder *ka'annah* (*qR* 14, 27) etc. übrig ist.

4. Figuren der Anordnung. Gewöhnlich wird zunächst der Hengst eingeführt. In einigen Gedichten tritt aber zunächst die Stute und dann der Hengst auf. Auf dieses Stilmittel des „umgekehrten Auftritts“ werde ich im nächsten Kapitel ausführlich zu sprechen kommen.

Wenn einmal die Onagerepisode angefangen hat, ist von der Kamelstute nicht mehr die Rede. Anders in *qR* 45, wo noch nach der eigentlichen Einleitungsformel (*ka'annā 'alā ḥuqbīn ḥifāfin*) erneut vom Laufen der Kamelstute die Rede ist, obwohl dergleichen sonst immer nur vor dem *ka'anna* der Episodeneinleitung steht.

In den weitaus meisten Fällen fallen Versbeginn und Beginn der Einleitungsformel zusammen. Mit anderen Worten: Die Einleitungsformel beginnt mit am Versanfang stehender Vergleichspartikel. Die acht Beispiele der Gruppe IV, bei denen dies nicht der Fall ist, müssen somit als stilistisch markierte Abweichungen davon angesehen werden.

Nicht jede Stelle läßt sich ohne weiteres als Variation einer der Ausgangsformeln beschreiben. In *qR* 68 wird schlichtweg die ganze traditionelle Formel durch eine neue Formulierung ersetzt.

## b) Wāfir

Von den 14 Wāfir-Episoden des Korpus sind drei Zweitepisoden einer Episodenkombination (*Z* I, *A* 65, *L* 11) und eine (*ṢĠ*) ist Teil eines Trauergedichts.

Die Ausgangsformel im Metrum Wāfir lautet: *ka'anna r-raḥla minhā fawqa ḡa'bin*, so belegt im Korpus *K* 17, daneben \**Bi* 27/17. Dieselbe Formel als Einleitungsvers einer Straußenepisode bei \**Z* 1/15

(mit *ša'lin* st. *ǧa'bin*). Rabī'a beschreibt RbM II vor der Onager-episode nicht, wie alle anderen, eine Kamelstute, sondern einen Kamelhengst, muß also *ar-raḥla minhā*<sup>16</sup> statt *minhā* sagen.

Die meisten anderen Wāfir-Einleitungsformeln lassen sich sehr einfach aus der genannten ableiten. Durch Ersatz: Š 1: *qutūdā raḥlī* statt *ar-raḥla minhā*. Bei N 75 bleibt das *ka'anna r-raḥla* stehen, der Rest - eingeführt wird eine Onagerstute - wird geändert.

Durch Verschiebung und Hinzufügung ist Š 6 gebildet. Der Formelteil *ka'anna r-raḥla minhā* bleibt unverändert erhalten, obwohl er wegen des vorausgehenden Wortes *bi-nāḡiyatin* (dieses Wort stellt die gesamte „Kamelbeschreibung“ dar) aus seiner angestammten Position verrückt wird. Aber auch die für den Wāfir charakteristische Metonymie *ǧa'bin* bleibt stehen, allerdings erst im folgenden Vers nach einem längeren Einschub. Die Formel wird also gleichzeitig verschoben und erweitert. Die gleiche Verschiebung, allerdings ohne das Wort *ǧa'b* beizubehalten, finden wir schon \*Bi 34. In Š 10 wird die Formel durch *hibālahū wa-* erweitert. Außerdem wird *ǧa'b* durch (wohl etwa gleichbedeutendes) *ilǧ* ersetzt.

Wie erwähnt, ist *ǧa'b* die charakteristische Metonymie der Wāfir-Einleitungsverse, wo sie in der Regel als letztes Wort des ersten Halbverses steht. Interessant ist nun, daß in zwei der drei Fälle, in denen die Onagerepisode Zweitepisode ist, der Einleitungsvers daran angepaßt ist. Z I und A 65 lauten: *'a-ḏālika 'am 'aqabbu l-baṭni* (Var. *ṣatimu l-waḡhi*, A. 65: *ḥamiṣu l-baṭni*) *ǧa'bun*/. Auch wenn *ǧa'b* so im Nominativ, nicht im Genitiv zu stehen kommt, ist die sicher beabsichtigte Parallele zu den anderen Einleitungsformeln nicht zu übersehen.

Ganz anders strukturiert sind (von ŠĠ und L 11 abgesehen) nur drei Einleitungsverse: AbQ, Š 18 und Ra 37. Letzterer Vers enthält durch die Wahl der Metonymie *'aḥqaba qāriḥin* eine unüberhörbare Anspielung auf die gewöhnliche Ṭawīl-Einleitungsformel.

### c) Kāmil

Charakteristisch für das Metrum Kāmil ist zum einen die (durch eine Länge ersetzbare) doppelte Kürze am Versanfang, weshalb man, will man einen Vers in diesem Metrum mit *ka'anna* anfangen, immer ein *fa-* oder *wa-* davorsetzen muß, sodann aber, daß die acht letzten Silben in der Form - - - - - auch Ṭawīl sein könnten. So wird

16 Wegen des Metrums ist das *u* in *minhu* lang zu werten.

verständlich, daß man den Halbversschluß der typischen *Ṭawīl*-einleitungsformel auch im *Kāmil* des öfteren findet: *fawqa 'aḥqaba qārib/hin*: *Ḥuṭ* 102, *bMuq* 16, *bMuq* 30, *Š* 13, letzterer übrigens Einleitungsvers einer Zweitepisode. Scheinbar Einleitungsvers einer Zweitepisode ist auch *LM* 25, dessen erster Halbvers ähnlich endet und als Vorläufer der *Kāmil*-Formel gelten kann.

Wie man sieht, ist diese *Kāmil*-Formel eine relativ junge Entwicklung. Die vorislamischen Dichter und die frühen *Muḥaḍramūn* denken sich noch jedesmal eine ganz eigene Einleitungsformulierung aus (*Bi*, *Z* II, *Z* III, *L* 15, *Mut*, beachte auch \**K* 9/15 und \**L* 14/32).

#### d) *Basīṭ*

Die Metren *Kāmil* und *Basīṭ* sind im Korpus gleich oft, nämlich mit jeweils elf Episoden vertreten. Die elf *Basīṭ*-Episoden sind jedoch, anders als die im *Kāmil*, höchst ungleich über den Zeitraum, den das Korpus abdeckt, verteilt. Allein acht der elf Episoden stammen aus der *Omayyadenzeit* (vgl. außerdem \**dR* 30/13), die drei restlichen sind kaum älter. Sieht man von einer einzigen, nichts besagenden wörtlichen Übereinstimmung ab (*ḤbḤ* und *Aḥ* 3, wohl ein Zitat), lassen sich keinerlei Ansätze zu einer Formelbildung erkennen, obwohl sich die Dichter natürlich auch im Metrum *Basīṭ* bei den Episoden-einleitungsversen aus dem bekannten Fundus von *Topoi* und Formulierungen bedienen. Die Einleitung zu *Š* 14 fällt aus dem Rahmen. Sie ist eine virtuose Abwandlung der *Ṭawīl*- und *Kāmil*-Formel.

Die Vielfalt der Formulierungen läßt, anders als im *Ṭawīl*, auf keinen wie auch immer gearteten Kern oder Ursprung schließen, was im *Ṭawīl* selbst dann möglich wäre, wenn alle vor- und frühislamischen *Onagerepisoden* nicht mehr erhalten wären. Wir haben im Metrum *Kāmil* gesehen, daß sich eine Formeltradition z.T. erst relativ spät herausbildet. Das Metrum *Basīṭ* liefert uns ein Beispiel dafür, daß es durchaus möglich ist, daß solch eine Tradition niemals entsteht.

Die Möglichkeit, daß der Zufall der Überlieferung uns einen Streich spielt, ist zwar nie ganz auszuschließen, erscheint mir aber dennoch als äußerst unwahrscheinlich. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, als hätten *Onagerepisoden* im Metrum *Basīṭ* überhaupt keine rechte Tradition. Übrigens machen auch die Einleitungsverse von *Antilopenepisoden* im *Basīṭ* keinen formelhaften Eindruck<sup>17</sup>.

17 Vgl. unten S. 150 mit Anm. 5.

## e) Andere Metren

Fünf Episoden des Korpus stehen im Mutaqārib (dazu noch \*Bi 39), zwei im Ḥafif (dazu noch \*aṭ-Ṭirmāḥ 2) und eine einzige im Munsariḥ (L 4). In keiner davon läßt sich beim Einleitungsvers irgendein Ansatz zur Formelbildung erkennen. Dies ist, zumindest bei Metren wie dem Ḥafif oder dem Munsariḥ, auch nicht anders zu erwarten, denn Gedichte in diesen Metren waren so selten, daß eine Ḥafif- oder Munsariḥ-Tradition gar nicht entstehen konnte. Jeder Dichter, der sich für eines dieser seltenen Metren entschied, wußte von vornherein, daß er damit eine Reihe von Möglichkeiten vergab, auf Vorgängergedichte und auf literarische Traditionen anzuspielen oder überlieferte Formulierungen aufzugreifen und originell abzuwandeln. Dafür bot sicherlich die Genugtuung, ein traditionelles Motiv einmal in einem ganz ungewöhnlichen Metrum gestaltet zu haben, Entschädigung genug<sup>18</sup>.

## 5.3 Einführung der Stuten

Ein zentraler Teil des Einleitungsabschnitts ist die Einführung der Stuten<sup>19</sup>. Auf welche Weise dies geschieht ist, ebenso wie im Falle der Einleitungsformel, unabhängig davon, ob es sich um eine Kurz- oder Langepisode handelt. Außerdem können hier auch die Episoden aus ḥudailitischen Trauergedichten berücksichtigt werden, weil sie hinsichtlich der Einführung der Stuten keine strukturellen Besonderheiten aufweisen. Von den 83 Episoden des Korpus können aber neun nicht berücksichtigt werden:

- ḤbḤ, IQ 4, Z III, wo nur ein Hengst geschildert wird;
- bMuq 30, wo zwar in Vers 25 der Hengst auf Stuten trifft, die aber hier nur Nebenpersonen sind; ansonsten wird wieder nur das Treiben eines alleinstehenden Hengstes geschildert;
- 'AbṬ und Š 14, wo eine Stute ohne Hengst geschildert wird;
- dR 68, eine Kurzepisode, in der das Treiben der gesamten Herde geschildert wird, ohne daß Hengst oder Stuten gesondert erwähnt werden;

<sup>18</sup> Vgl. unten Kap. 6.

<sup>19</sup> Der Einfachheit halber spreche ich im folgenden immer von „den Stuten“, auch wenn es sich in vielen Episoden nur um eine einzige Stute handelt.

- UbH 4, wo nur erwähnt wird, daß der Hengst seine Stuten verloren hat;

- ŠĠ, wo zwei alleinstehende Hengste ohne Stuten geschildert werden.

Von den restlichen 74 Episoden müssen 17 Episoden vorläufig außer Betracht bleiben, weil sie spezifische Besonderheiten aufweisen. Wir werden auf sie später in diesem Kapitel zurückkommen.

Gewöhnlich führt der Dichter die Stuten sofort im Anschluß an den Hengst ein, auch wenn die Stuten nach ihrer ersten Nennung zunächst nicht mehr gebraucht werden und erst einige Verse später wieder auftauchen. Eine Untersuchung der 57 hier in Betracht kommenden Episoden ergibt folgendes Bild: In 22 Episoden werden die Stuten im ersten Vers, in 25 im zweiten, in 7 im dritten, in zweien (RbM II, qR 26) im vierten, und in einer einzigen (Š 2) erst im zehnten Vers genannt. Mit Ausnahme der letztgenannten erfolgt die Einführung der Stuten also stets im Einleitungsteil. Bei mehr als vier Fünfteln aller hier untersuchten Episoden werden die Stuten in den ersten beiden Versen eingeführt, am häufigsten im zweiten Vers. In den frühesten Episoden kommt die Nennung der Stuten im allerersten Vers relativ selten vor. Später wird sie, besonders bei einzelnen Dichtern, regelrecht Mode: Genau die Hälfte der 22 Episoden, in denen die Stuten schon im ersten Vers erwähnt werden, stammen von den drei Dichtern Labid, Dū r-Rumma und al-Aḥṭal.

In den allermeisten Fällen wird die Stute als Objekt des Treibeverhaltens des Hengstes eingeführt: Der Hengst treibt, treibt zusammen, treibt hin und her, treibt schreiend, scheucht auf, schreit an, drangsaliert, geht vor gegen, umkreist etc. eine Stute/mehrere Stuten, die wieder, wie der Hengst, nur metonymisch genannt wird bzw. werden. In einigen wenigen, durchweg späten Episoden heißt es einfach, der Hengst „hat“ (*lahū*) Stuten oder er befindet sich „inmitten“ (*fī*) mehrerer Stuten bzw. einer Stutenherde (*ʿāna*)<sup>20</sup>. Eine dritte Möglichkeit schließlich kommt zuerst in A 1/28 vor, wo es heißt, der Frühsommer (d.h. die in diese Jahreszeit fallende Paarungszeit), die Eifersucht sowie die Sorge um eine Stute hätten den Hengst „sichtlich mitgenommen“ (*lāḥahu*). Hier ist zwar dasselbe Verhalten gemeint, das auch sonst zur Stuteneinführung geschildert

20 Š 13, aD 1, 3, Mul, Ab 3, 49, 140.

wird, doch ist diesmal der Hengst Objekt und die Stute Subjekt<sup>21</sup>. Desselben Verbuns zur Einführung der Stuten bedienen sich 'noch aš-šammāḥ (Š 8/5) und der von diesem stark beeinflusste Dū r-Rumma (dR 12/60, 25/23, 27/48). Diese Form der Einführung ermöglicht einen raschen Übergang von der den Hengst charakterisierenden Metonymienreihe zu den Stuten. In vier der fünf Belegstellen steht sie dementsprechend auch im ersten Vers der Episode. Eine Formel ist es nicht, weil die fünf Stellen außer dem Verb *lāḥathu* nichts gemein haben, zudem in verschiedenen Metren stehen.

Trotz der solchermaßen stark eingeschränkten Möglichkeiten, die Stuten auftreten zu lassen, ist die Einführung der Stuten weit weniger formelgebunden als die in der Regel unmittelbar vorausgehende Einleitung der Episode. In den Metren Basīṭ und Kāmil läßt sich gar keine Formelhaftigkeit entdecken. Ein relativ einheitliches Bild bietet sich dagegen im Metrum Wāfir. Von den neun Wāfir-Episoden mit regulärer Einführung der Stuten beginnen vier mit den Worten *yuqallibu samḥaḡan* (A 65, RbM II, bMuq 22, Ra 37). In dreien davon (nicht in A 65) folgt darauf eine Metonymie im Morphemtyp *fa'lā'* (*qabbā'* bei bMuq, *qawdā'* bei den beiden anderen), hierauf wiederum ein jeweils unterschiedlicher Relativsatz. Schließlich ließe sich noch K 17 dazurechnen, wo im ersten Vers der Episode am Anfang des zweiten Halbverses *yuqallibu 'ātunan* steht<sup>22</sup>. Allerdings ist weder das Verbum *yuqallibu* zur Stuteneinführung wāfirspezifisch<sup>23</sup>, noch die Metonymie *samḥaḡ*<sup>24</sup>.

Von den 39 Ṭawīl-Episoden haben 25 eine reguläre Stuteneinführung<sup>25</sup>. 13 oder 14 davon lassen sich als formelhaft bezeichnen. Sie zerfallen in zwei Gruppen:

1. *yuqallibu*-Stute(n). Die Verse Aus 28 (sowie der folgende, wohl nicht echte Vers), dR 26/37 und dR 39/60 beginnen mit dem Verb *yuqallibu*, das bereits in den Wāfir-Episoden als formelhaft erkannt worden ist. In dieselbe Gruppe gehören noch Š 11/18, wo

21 Diese Einführungsweise kommt aber nicht nur, wie man vielleicht annehmen könnte, in Gedichten mit *ā*-Reim vor. A 1 und dR reimen auf *-ī*.

22 Die vier übrigen regulären Stuteneinführungen im Wāfir sind AbQ, L 11, Š 1, 10.

23 Zum Ṭawīl s.u.; im Mutaqārib: K 7.

24 Im Ṭawīl: N 14/8, Š 2/45 etc.; im Kāmil: Ḥuṭ 102/13, L 15/19 etc.; im Mun-sariḥ: L 4/10; im Ḥafif: K 14/37.

25 Zu 'Abī, Š 7, UbḤ 4 und dR 68 s. oben S. 92f., zu K 13, 29, DbḌ und Aḥ 37 s. unten S. 96, zu dR 6, 14, 28, 33, 45, s. unten S. 97.

es *yuṭarridu* statt *yuqallibu*, und Aḥ 152/15, wo es *yuḥawwizu* heißt. Eventuell läßt sich auch K 6/26 hinzurechnen, dessen Stuteneinführung metrisch identisch ist, aber einen anderen Sinn hat (*yugarridu ... bi-‘ānatin*). Diese „Formel“ besteht aber nur aus einem einzigen, jeweils verseinleitenden Wort in der Form *yufa*“*ilu*. In jedem der genannten Fälle wird der Vers jeweils völlig unterschiedlich fortgeführt.

2. *‘aḍarra bi*-Stute (Š 16: -Stuten). In fünf Episoden wird die Stute durch *‘aḍarra bi-* „er hat zugesetzt einer ...“ eingeführt. Es steht N 14/8 und L 12/6 am Versanfang (desgleichen Š 2/46, wo es aber schon im Vers vorher vorgekommen ist), Š 2/45 und Aḥ 31/21 am Anfang des zweiten Halbverses und Š 16/2 als dritter Versfuß des ersten Halbverses (metrisch äquivalent mit dem ersten Versfuß). Schließlich kann man noch IQ 10/7 dazuzählen, welcher Vers mit *‘aranna ‘alā* beginnt. Übrigens steht *‘aḍarra bi*-Stute auch Bi 7 (im Kāmil) und Š 10/21 (im Wāfir).

Rechnen wir alle genannten mehr oder weniger formelhaften Stuteneinführungen zusammen, kommen wir auf die Zahl 16, das sind rund 29% der 56 regulären Stuteneinführungen. Die Dichter hatten also die Wahl, nach der formelhaften Einleitung der Episode auch die Stuten auf formelhafte Weise einzuführen oder hierzu nach einer individuellen Lösung zu suchen. Entschieden sie sich für ersteres, entstand meist ein formelhafter Einleitungsblock aus einem ersten formelhaft beginnenden Episodeneinleitungsvers und einem unmittelbar anschließenden, ebenfalls formelhaft beginnenden Stuteneinführungsvers. Deshalb tritt in rund 63% aller Episoden mit formelhafter Stuteneinführung die Stute im zweiten Vers der Episode auf (in 10 von 16), während dies nur in 44% aller Onagerepisoden mit regulärer (sei es formelhafter oder nicht-formelhafter) Stuteneinführung der Fall ist (25 von 57).

An diesem Sachverhalt hat sich während des gesamten hier zu untersuchenden Zeitraums nichts Grundlegendes geändert. Sowohl unter den ḡāhilitischen wie auch unter den omayyadenzeitlichen Episoden finden sich formelhafte neben nicht-formelhaften Stuteneinführungen. Wenn man in Rechnung stellt, daß sich *Ḍū r-Rumma* und *al-Aḥṭal* relativ häufig des Metrums *Basīṭ* bedienen, sich in diesem Metrum aber keine Stuteneinleitungsformel herausgebildet hat, bleibt sogar das Verhältnis von formelhaften und nicht-formelhaften Stuteneinführungen von *Imra’alqais* bis *Ḍū r-Rumma* annähernd dasselbe.

16 Episoden sind bislang nicht berücksichtigt worden, weil sie nicht in das Schema passen. Dies kann zweierlei Gründe haben: 1. Die Stuten tauchen, ohne vorher *expressis verbis* eingeführt worden zu sein, irgendwann unvermittelt auf. 2. Im Einleitungsvers werden zuerst die Stuten genannt, später erst der Hengst eingeführt.

In die erste Kategorie fallen Z I, K 13, K 29, DbD, Š 6, Š 7, Aḥ 37. So wird etwa K 13 acht Verse lang der auf den Aufbruch zur Tränke wartende Hengst in allen Einzelheiten beschrieben. Dann heißt es unvermittelt im neunten Vers (V. 17): *fa-hunna qiyāmun yantazirna qaḏā'ahū* „Dann stehen sie da und warten auf seinen (des Hengstes) Entschluß“. Die Stuten werden also durch ein Pronomen genannt, so, als wäre schon die ganze Zeit von ihnen die Rede gewesen. Man könnte an Textverderbnis denken, wenn sich nicht in K 29 (in V. 20, dem vierten der Episode) derselbe Fall wiederholen würde.

Ähnlich unvermittelt heißt es Z I 20: *fa-'awradahā* ... „dann läßt er sie zur Tränke hinuntersteigen“. Allerdings findet sich in der bei uns zu Grunde gelegten Rezension ein Vers (17a), in dem es am Ende vom Hengst heißt: *lahū min kulli mulmi'atin 'ibā'ū*// „der von jeder (Stute) mit aufgebauchtem Euter Zurückweisung erfährt“, was man auch nur als allenfalls halbwegs akzeptable Einführung gelten lassen kann.

Ganz ähnlich heißt es Aḥ 37/17 (siebter Vers der Episode) *wa-dakkarahā* ... „und er erinnert sie (an Tränken)“, ohne daß von Stuten vorher je die Rede gewesen wäre. Lediglich die Mitteilung in Vers 12, daß das „langdauernde Beschnupern“ ihn mitgenommen hat, ließ erahnen, daß der Hengst nicht allein ist.

In Š 6 werden die Stuten in fünf Versen genannt (15, 16, 21-23), aber ausschließlich durch Pronomina, nie *expressis verbis* oder durch eine Metonymie. In Š 7 wird im dritten Vers der Episode (V. 25) schon durch ein Pronomen auf die Stute hingewiesen. Erst im sechsten Vers wird sie richtig eingeführt.

An all diesen Stellen Textverderbnis anzunehmen, halte ich für unmöglich. Denn weshalb sollte in diesen ansonsten gut überlieferten Gedichten ausgerechnet jeweils der Vers mit der Stuteneinführung weggefallen sein? Warum aber in diesen Gedichten die Stuten so stiefmütterlich behandelt werden, ist nicht recht einzusehen. Es fällt schwer, darin ein besonders originelles Stilmittel zu sehen. Daß es Schlamperei ist, könnte man vielleicht bei Ka'b annehmen, bei dem dergleichen öfters vorkommt, aber kaum bei allen fünf Dichtern.



Von aš-Šammāḥ besitzen wir sogar ein Beispiel, in dem die pronominale Erstnennung der Stuten sicher Absicht ist. Š 1 beginnt mit einem gewöhnlichen Einleitungsvers. Dann heißt es: *'ašaḏḏa ḡiḥāšahā wa-ḥalā bi-ḡūnin* ... „Er hat ihre Fohlen vertrieben und ist allein zurückgeblieben mit [Stuten:] Aalstrichgezeichneten“. Auch hier wird auf die Stuten zunächst mit einem Pronomen Bezug genommen. Dann werden sie aber doch, noch im selben Vers, ganz regelgerecht durch mehrere Metonymien eingeführt. Die Stelle ist wohl als stilistisch markiert anzusehen.

Offensichtlich gehörten also die Stuten so unbedingt zu einer Onagerepisode, gingen Dichter und Hörer so selbstverständlich davon aus, daß der Hengst Weibchen bei sich hat, daß es nicht als allzu störend empfunden worden ist, wenn der Dichter keine Stuteneinführung gebracht hat<sup>26</sup>.

Die zweite Gruppe der hier zu behandelnden Sonderfälle ist durch N 75, LM, L 4, Š 18, dR 6, 14, 28, 33 und 45 vertreten. In all diesen Episoden bedienen sich die Dichter eines Stilmittels, das ich den „umgekehrten Auftritt“ nennen möchte. Auffällig ist, daß sich dieses Stilmittel außer in N 75 nur noch bei drei Dichtern findet, die literaturgeschichtlich in hohem Maße voneinander abhängig sind: bei Labid, aš-Šammāḥ und Dū r-Rumma<sup>27</sup>. Was unter einem „umgekehrten Auftritt“ zu verstehen ist, möge der Eingangsvers der Onagerepisode in der Mu'allāqa des Labid zeigen (LM 25):

*'aw mulmi'un wasaqat li-'aḥqaba laḥahū /*  
*ṭardu l-fuḥūli wa-ḏarbuḥā ...*  
 „[ist meine Kamelstute so] oder wie [eine Onagerstute:] eine mit aufgebauschtem Euter, die von [einem Hengst:] einem mit hellem Flankenstreif trüchtig geworden ist, ...“

Labid vergleicht sein Kamel also zunächst mit der Onagerstute, aber was folgt, ist keine Onagerstutenepisode, sondern eine Onagerhengstepisode, denn schon mit den nächsten Worten wird die Stute zum Objekt des Hengstes, und das bleibt sie auch bis zum Ende. Niemals ist die Stute Subjekt der Handlung. Solches ist nur der Hengst allein oder aber beide gemeinsam. Lediglich die Reihenfolge des Auftritts ist umgekehrt: Zunächst betritt die Nebenfigur die Bühne, dann erst die Hauptperson.

26 Vgl. einen ähnlichen Fall bei Wagner: Grundzüge I 147.

27 Vgl. unten Kap. 11.

Geradezu virtuos jongliert Labīd in der Kurzepisode L 4 zwischen Stute - Hengst - Stuten - Hengst - Stute usw. hin und her. Da es sich um eine Kurzepisode handelt, die, wie viele andere, die Beziehung Hengst - Stute ausgestaltet, kommt hier der Stute größere Bedeutung zu als in den Langepisoden, aber darin unterscheidet sie sich nicht von anderen Kurzepisoden. Die Besonderheit liegt zunächst wieder nur im „umgekehrten Auftritt“.

Gleichfalls eine Kurzepisode ist Š 18, wo das Kamel im Eingangsvers mit einer Onagerstute verglichen wird, die wir im folgenden Vers vor einem Onagerhengst ausreißen sehen, der dann im Verlauf dieser Episode noch ausführlicher tötlich wird. Wie bei L 4 kommt auch hier der Stute eine zentrale Rolle zu, ohne daß wir deshalb von einer Stutenepisode sprechen könnten.

Der umgekehrte Auftritt ist zu einem Lieblingsstilmittel Dū r-Rummas geworden. Mehr als ein Drittel seiner Onagerepisoden beginnen mit dem Vergleich Kamele - Onagerstuten. In diesen Episoden wird aber, anders als bei seinen Vorgängern, nicht das eine Reitkamel des Dichters mit einer einzigen Onagerstute verglichen, sondern stets eine größere Zahl Reitkamele mit allen Onagerstuten der Herde. Bei der Länge seiner Episoden kann es sich Dū r-Rumma leisten, den Hengst erst relativ spät auftreten zu lassen, extrem in dR 14, wo der Hengst erst im zehnten Vers der Episode eingeführt wird. Der Dichter fängt an, als wollte er eine Stutenepisode dichten, aber dann wandelt sich die Episode doch noch zu einer gewöhnlichen Hengstepisode. So gelingt es dem Dichter, durch das Mittel des umgekehrten Auftritts überraschende Effekte zu erzielen, auf die aber erst bei der Besprechung der einzelnen Episoden näher eingegangen werden soll.

#### 5.4 Frühjahrsweide

Der Dichter hat nun zwei Möglichkeiten fortzufahren, je nachdem, wo er sich mit seinem Gedicht in das jahreszeitliche Geschehen einblendet. Er kann die eigentliche Handlung erst im Sommer beginnen lassen, wenn die Frühjahrstränken und -weidegründe vertrocknet sind und der Aufbruch zu den Sommeraufenthaltsplätzen erforderlich wird, oder er kann sich bereits früher einschalten und die Zeit der

Frühjahrs- und Frühsommerweide in die Episodenhandlung - als Erweiterung der Exposition - einbeziehen. Am häufigsten sind Episoden letzteren Typs, der durch weit mehr als die Hälfte der in Frage kommenden Episoden vertreten wird. Je älter eine Episode ist, desto wahrscheinlicher ist es, daß sie ihm angehört: Nahezu alle vorislamischen, zwei Drittel aller Episoden der früheren und immer noch die Hälfte der Episoden aller späteren Muḥaḍramūn, aber nur noch rund zwei Fünftel aller omayyadenzeitlichen Episoden beginnen ihre Handlung im Frühjahr. So galt dieser Typ wohl ursprünglich als Normalfall, doch hielt man den Frühjahrsweideteil offenbar zunehmend für entbehrlich.

Dieser frühjahrsweidelose Typ wird erstmals von Aus b. Ḥaḡar gewählt, dem einzigen Beispiel dafür aus der Heidenzeit. Erst sein Nachfahre Ka'ḇ greift diese Möglichkeit wieder auf, diesmal aber gleich dreimal. Ebensooft verwendet ihn aš-Šammāḥ. Da die Ḥuḍailiten Naturschilderungen gern aus dem Weg gegangen sind, die Beschreibung der Frühjahrsweide aber im wesentlichen aus Naturschilderung besteht, erfreut sich der frühjahrsweidelose Beginn bei Dichtern dieses Stammes einer gewissen Beliebtheit. Wenn man den nicht ganz durchsichtigen Beginn von Ubḥī 4 als im Hochsommer spielend interpretiert und in diese Gruppe rechnet, wird dieser Typus von den Ḥuḍailiten ebenfalls dreimal angewandt.

Schließlich haben sich die arabischen Dichter aber noch eine dritte Möglichkeit einfallen lassen, erstmals bezeugt durch RbM I: Man beginnt im Hochsommer, schildert die herrschende Krisensituation, blendet dann aber nochmals zurück und führt dem Hörer vor Augen, wie alles angefangen hat, ehe man dann wieder auf die aktuelle Hochsommersituation zurückkommt. Seltsamerweise hat das äußerst geschickte Vorbild Rabī'as zunächst offenbar nicht Schule gemacht, denn erst die Omayyadendichter nehmen sich wieder dieses am seltensten bezeugten Typs an.

Die die drei Typen repräsentierenden Episoden sind in nachfolgender Übersicht zusammengestellt. Einige Langepisoden haben keine erkennbare jahreszeitliche Situierung (Mut, 'Abī, Ḥbī, Aḥ 152). Solche Stellen sind nicht aufgenommen worden. Aus dem Rahmen fallen auch bMuq 30 und Š 2, die erst im zweiten Teil näher besprochen werden sollen.

## 1. Sommer →

I: Aus

II: K 6, 7, 13

III: —

IV: Š 1, 8, 14

V: aH, UbH 4, Um

VI: Ah 3, dR 6, 33

## 2. Frühjahr → Sommer →

I: AbQ, IQ 34, Z I, III, N 6

II: A 15, LM, 11, 35, K 14

III: RbM II, DbD, aTQ

IV: bMuq 22, Š 1, 6, 7, 11, 16

V: aD 1

VI: Ah 9, 31, 140, Ra 37, dR 1, 12, 25, 27, 39, 46

## 3. Sommer → Frühjahr → Sommer →

I, II, IV, V: —

III: RbM I

VI: Ah 37, 49, Ra 34, dR 14, 28, 66

In den meisten Episoden wird dem Frühjahrsweide-Thema nicht einmal ein ganzer Vers eingeräumt, und dieser Vers oder Halbvers macht noch dazu einen sehr formelhaften Eindruck. Die insgesamt 21 dergestalt auffälligen Stellen (es handelt sich durchwegs um den ersten Halbvers) seien im folgenden zusammengestellt. Der eingeklammerte Buchstabe hinter der Stellenangabe gibt das Metrum an:

N 6/10 (T):	<i>ra'ā r-rawḍa ḥattā naššati l-ḡudru wa-ltawat</i>
A 15/10 (T):	<i>ra'ā r-rawḍa wa-l-wasmiyya ḥattā ka'anna-mā</i>
dR 26/35 (T):	<i>ra'ā mawqi'a l-wasmiyyi ḥaytu taba'aqat</i>
Š 11/20 (T):	<i>ra'at bāriḍa l-wasmiyyi ḥattā taḥamlāḡat</i>
dR 14/33 (T):	<i>ra'at bāriḍa l-buhmā ḡamīman wa-busratan</i>
Ah 37/13 (T):	<i>ra'ā l-'awdu mā'a r-rawḍi ḥattā taḥassarāt</i>
dR 27/49 (T):	<i>ra'ā muhrāqa l-muzni min ḥaytu 'adḡanat</i>
dR 28/37 (T):	<i>ra'at Wāḡifan fa-l-ḡiz'a ḥattā takammalat</i>
dR 39/61 (T):	<i>ra'at fī falāti l-'arḍi ḥattā ka'annahā</i>
L 35/14 (T):	<i>ra'āhā maṣāba l-muzni ḥattā taṣayyafā</i>
Ah 31/22 (T):	<i>ra'āhā bi-ṣaḡrāwayni ḥattā taqayyazāt</i>
Š 7/24 (T):	<i>tarabba'a mīṭa n-Niri ḥattā taṭāla'at</i>
aTQ 20 (T):	<i>tarabba'a 'a'lā 'Ar'arin fa-nihā'ahū</i>
Š 2/41 (T):	<i>tarabba'a min Hawḡin Qanānan fa-Iādiqan</i>
Š 16/3 (T):	<i>tarabba'a 'aknāfa l-Qanāni fa-Šāratin</i>
dR 46/21 (B):	<i>tarabba'at ḡānibay Raḡbā fa-Ma'qulatin / ḥattā</i>
Z I 18 (W):	<i>tarabba'a Šāratan ḥattā 'ida-mā</i>
N 75/26 (W):	<i>tarabba'ati š-Šuhāqa fa-ḡānibayhi</i>
Ah 49/12 (B):	<i>ra'ā 'Unāzata ḥatta ṣarra ḡundabuhā</i>
Š 6/11 (W):	<i>ra'ā buhmā d-dakādiki min 'Arīkin</i>
RbM I 10 (Mtg):	<i>ra'āhunna bi-l-quffi ḥattā dawāt</i>

Obwohl 14 Verse mit *ra'ā*, sieben mit *tarabba'a* beginnen, scheint es sinnvoll, davon auszugehen, daß beiden Formen nur eine einzige Formel zu Grunde liegt, die aus vier Elementen besteht: 1. Der Hengst weidet ab (*ra'ā*, *tarabba'a*)/die Stuten oder Onager weiden ab (*ra'at*, *tarabba'at*)/er läßt sie abweiden (*ra'āhā/-hunna*), 2. was?: entweder eine Gegend oder Pflanzen oder „Regen“ (d.h. die infolgedessen gewachsenen Pflanzen), 3. bis (*hattā*) 4. der Sommer hereinbricht, es folgt meist ein Verb im V. (IV., VI.) Stamm oder ein Vergleich mit *ka'anna-mā* o.ä. Was aber ist daran formelhaft? Das erste Wort sicherlich, dann aber eigentlich nur noch das *hattā*. Aber das, was dazwischensteht, sicherlich nicht, auch wenn es zweimal *ar-rawḏa* oder *bāriḏa* heißt und dreimal *wasmiyy* an derselben metrischen Position vorkommt. Doch die Variationsbreite ist sehr groß. So ist das letzte Wort des Halbverses jedesmal verschieden, gerade so, als hätten die Dichter Wiederholungen absichtlich vermieden. Anders als die Einleitungsformel besteht diese Formel aus zwei relativ starren „Pfeilern“ (Teil 1 und 3) mit Lücken dazwischen und danach, die jeweils ganz individuell ausgefüllt werden, ja offensichtlich individuell ausgefüllt werden *mußten*. Ein weiterer wesentlicher Unterschied zur Einleitungsformel ist der, daß die Frühjahrsweideformel metrisch relativ indifferent ist. Am häufigsten ist sie im Metrum *Ṭawīl*, doch kommt sie auch noch in drei anderen Metren vor.

Da man nun einmal nicht von Formeln reden kann, ohne auf Zwettlers Theorie zu sprechen zu kommen, sei noch folgendes bemerkt: Aus der *Ġāhiliyya* haben wir genauso viele formelhafte Frühjahrsweideverse (Z I, N 6, 75) wie nicht-formelhafte (AbQ, IQ 34, Z III). Zwei Drittel der notierten Beispiele (14 von 21) stammen aber von aš-Šammāḥ, *Dū r-Rumma* und al-Aḥṭal, also ziemlich bis sehr späten Dichtern, originellen Dichtern zudem, denen man von allen Dichtern des Korpus am allerwenigsten zutraut, daß sie *oral poetry* im Zwettlerschen Sinne geliefert hätten. Ja wir haben oben sogar festgestellt, daß sich *Dū r-Rumma* ganz besonders um originelle, formelunabhängige Einleitungsverse bemüht. Warum verfällt dieser Dichter gerade hier dem Bann der Formel? Doch wohl nicht, weil er sich sonst nicht hätte merken können, was die Onager an dieser Stelle tun sollen (er hat es ja auch ohne Formel gekonnt: *ḏR* 12 und 25, und wie er es gekonnt hat!), sondern doch sicherlich nur, weil er die Formel für gut befunden hat, das auszudrücken, was er ausdrücken wollte. Dabei ging es ihm natürlich nicht darum, mit möglichst wenig Denkaufwand mitzuteilen, daß der von ihm bedichtete

Onagerhengst die Gegend von sowieso abgeweidet hat, sondern darum, der Zuhörerschaft zu zeigen, daß er in dem endlosen Dialog, den die altarabischen Dichter seit Jahrhunderten über die Stämme und Generationen hinweg geführt haben, mitzureden hat. Daß er in dem großen Dominospiel der Dichtkunst die passenden Steine an den richtigen Ort zu setzen vermag, daß er die passenden Steine zur Hand hat, die altbekannten, abgegriffenen, zwischen die er neue, noch nicht benutzte, einzupassen vermag.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich auch die Faszination, die die altarabische Dichtung auf ihr Publikum (und mehr noch auf die „Mitspieler“) gehabt haben muß. Im Großen wie im Kleinen begegnen wir immer dem gleichen Gesetz, oder besser, der gleichen Spielregel: Füge zwischen die vorgegebenen Ecksteine schöne und interessante, auf ihre Art neue Zwischenglieder. So wechseln konventionalisierte, starre Motive, die wenig Gestaltungsfreiheit lassen, mit beweglichen, die Phantasie des Dichters erfordernden ab, standardisierte Vergleiche mit solchen, die man nie zuvor gehört hat, und formelhafte Verse mit völlig freien. Und selbst in der Mikrostruktur einer Formel wiederholt sich dieses Prinzip.

In unserem Fall ist es sogar möglich, die Entstehungsgeschichte der Formel ein Stück mitzuverfolgen. Die Formel ist ja, wie wir oben sahen, genau einen Halbvers lang. Die jeweiligen zweiten Halbverse ähneln einander überhaupt nicht mehr (ein Halbvers scheint generell die ideale Länge für eine Formel zu sein). Das war bei unserer Formel aber wohl nicht von Anfang an so. Zwar fällt in Z I 18 die Erwähnung der Frühjahrsweide genau mit dem ersten Halbvers zusammen, überträgt man dieses Schema aber vom kürzeren Wāfir (in dem auch N 75 steht, das zweite vorislamische Beispiel) in den längeren Ṭawīl - und N 6/10, das dritte vorislamische Beispiel, ist eine exakte Übertragung des Schemas von Z I 18 -, ergibt sich eine „Formel“ (- die damals wohl noch keine war -) von drei Wörtern, die mitten im Halbvers enden. Mit an-Nābigas *ra'ā r-rawḍa ḥattā* war man offensichtlich noch nicht recht zufrieden.

Nun wissen wir nicht, ob zwischen N 6/10 und A 15/10 noch weitere, uns unbekannte Versuche liegen, auch nicht, wie L 35/14 zeitlich zu A 15 steht, aber A 15/10 liest sich jedenfalls wie die direkte Antwort auf N 6/10. Denn durch die Einführung eines zweiten „abgeweideten“ Objekts (unter Beibehaltung von *rawḍ!*), nämlich des *wasmiyy*, bekommt die Formel genau jene Gestalt, wie sie noch Dū r-Rumma faszinieren sollte. Der von al-A'šā eingeführte *wasmiyy* hat

Schule gemacht, denn er wird von aš-Šammāḥ und Dū r-Rumma nochmals übernommen. Wenn also aš-Šammāḥ dichtet: *ra'at bāriḏa l-was-miyyi*, ist dies seine Antwort auf al-A'šās Antwort auf an-Nābiḡa, und auch auf aš-Šammāḥs Vers ist reagiert worden, denn Dū r-Rummas witzige Umdeutung des Wortes *bāriḏ* als Pfriemengras-Terminus kann nur eine ganz bewußte Anspielung auf den Vers aš-Šammāḥs sein.

Ebenso ist es schwer vorstellbar, daß al-Aḥṭal seinen Vers Aḥ 31/22 ohne Kenntnis des Labidverses L 35/14 gedichtet haben kann. Man beachte das sonst nur noch in veränderter Gestalt in einem anderen Metrum (nämlich RbM I 10) vorkommende *ra'āhā* und die Ersetzung von *taṣayyafā* durch *taqayyazat*. al-Aḥṭals *bi-ṣaḥrāwayni* ist übrigens – nach N 6/10 natürlich – der einzige Fall im Ṭawīl, wo das Weideobjekt weder eine Genitivverbindung ist, noch aus zwei verschiedenen Objekten besteht.

Noch einmal hat sich al-Aḥṭal einen Überraschungseffekt ausgedacht, nämlich in Aḥ 37/13, wo nach dem *ra'ā* kein Akkusativobjekt, sondern ein Nominativ folgt, *al-'awdu*, welches Wort wegen des *aw* beim Hörer das altbekannte *ar-rawḏa* assoziiert haben mag – nicht umsonst, denn *ar-rawḏa* kommt ja wirklich noch im selben Halbvers. Nicht genug der Überraschungen, denn mögen sich die Hörer seit al-A'šā und Labīd auch daran gewöhnt haben, daß der Onager einen Regenguß (*muzn*, *wasmiyy*) abweidet, daß er das Wasser abweidet, wie al-Aḥṭal spricht, war denn doch sicherlich auch für die damaligen Hörer eine so harte Formulierung, daß ihnen die altbekannte, längst verblaßte Metonymik vom „abgeweideten Regen“ wieder sehr deutlich ins Bewußtsein gebracht worden sein muß.

Es sei noch auf das zweimalige *ḥayṭu* hingewiesen, das Dū r-Rumma in dR 26/35 und 27/49 an die Stelle des ähnlich klingenden *ḥattā* setzt, das es ihm aber ermöglicht, die Frühjahrsweidebeschreibung über die Formel hinaus auszudehnen, da mit dem *ḥattā* ja bereits der Hochsommereinbruch anfängt.

Es ließe sich noch eine ganze Weile über die 21 Verse meditieren, zwischen denen sich wohl noch einige Beziehungen entdecken lassen, ja es ließen sich noch mehr Beziehungen entdecken, wenn wir weitere versteckte Anspielungen verstünden, wie sie sich etwa hinter den für uns nichtssagenden Ortsnamen verbergen mögen, doch genügt das Gesagte wohl, um aufzuzeigen, welche Möglichkeiten die Konvention mit sich bringt, daß nämlich eine Formel nicht nur Einschränkung des Dichters ist, sondern ihm im Gegenteil eine Reihe von kommunikativen Möglichkeiten eröffnet, ihm subtile Witze, Anspielungen und

Überraschungseffekte ermöglicht, so daß die Dichter sicher immer gern freiwillig zu Formeln gegriffen haben, um ihre Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen. Deutlich dürfte auch geworden sein, daß die Formel kein Relikt aus dunkler Frühzeit ist, sondern daß so manche Formel bewußte Schöpfung einzelner Dichter ist.

Natürlich geht es auch ohne Formel. In folgenden Versen wird die „Frühjahrsweide“ angesprochen oder geschildert, ohne daß der Dichter eine formelhafte Wendung verwenden würde: AbQ 17, IQ 34/16, Z III 14f., LM 28, L 11/30, 15/20, 22, K 14/34f., 39, RbM II 20f., DbD 8, bMuq 22/10-14, Š 10/14, 23, aD 1/17-19, Ah 9/27, 140/14, Ra 34/39, dR 12/62-65, 25/23-27, 66/52.

Die beiden ältesten Texte kennen noch keine Formel. Die Namen Ka'bs, Ibn Muqbils und Abū Du'aibs sind ebenfalls noch nicht aufgetaucht. Von allen dreien gibt es jeweils nur eine einzige Frühjahrsweideschilderung, die dafür aber überdurchschnittlich lang ist. Von diesen dreien und denjenigen Dū r-Rummas abgesehen, sind auch die formellosen Thematisierungen der Frühjahrsweide stets kurz und unterscheiden sich inhaltlich kaum von denen, die sich der Formel bedienen. Da das *hattā* der Formel direkt zum Hochsommer-einbruch überleitet, beschränkt sich bei allen mit dieser Partikel konstruierten Versen der Frühjahrsweideteil auf die Formel (einzige Ausnahme: dR 46). Aber auch in jenen Fällen, in denen die Formel nicht mit *hattā tafa'ala* abschließt, ist der Frühjahrsweideteil meist nach einem Halbvers schon zu Ende. Š 2/41 erstreckt sich der Frühjahrsweideteil über den ganzen Vers, dR 14/33 hängt der Dichter an die Formel noch ein paar Ortsnamen an, und in den beiden Kurzepisoden N 75 und dR 26 ist je zwei Verse lang von der Frühjahrsweide die Rede. Auf eineinhalb Verse bringt es Abū Ṭamaḥān. Von allen oben zitierten 21 Episoden enthalten lediglich die Nummern 27 und 46 des Dū r-Rumma eine ausführliche Frühjahrs-schilderung.

Unser Korpus zeigt also eine zweifache Entwicklung. In der frühesten uns überlieferten Dichtung galt die kurze Erwähnung der Frühjahrsweide als obligatorisch und wurde jeweils individuell formuliert. Inhaltlich war das Thema aber nicht sehr ergiebig, und so hat sich allmählich eine Formel herausgebildet, die das Thema inhaltlich zwar vollends entleerte, die die aber nun einmal eingeführte Station der Episode zu einem Forum intertextueller Bezüge macht und dadurch für Dichter und Zuhörer eben doch wieder interessant. Mit dem Zeitpunkt, an dem die Formel ihre endgültige Gestalt erreicht hat (al-A'šā, Labīd), hören die Gestaltungen des Motivs, die gleich-



zeitig kurz und nicht-formelhaft sind, schlagartig auf (i.K. nur noch vier Stück: einmal aš-Šammāḥ, einmal ar-Rā'ī, zweimal al-Aḥṭal). Von nun an hat ein Dichter das Thema entweder 1) ganz wegzulassen (so meist Ka'b), oder 2) durch eine elegante Variation der Formel zu meistern, oder 3) als breit angelegte Naturschilderung ausführlich zu gestalten. Das Ganze wird - wie üblich, möchte man sagen - von Dū r-Rumma übertroffen, der es in dR 27 und 46 fertigbringt, die Möglichkeiten 2 und 3 zu kombinieren.

Von der dritten Möglichkeit, der ausführlichen Gestaltung des Themas, also letztlich der Kreation eines eigenständigen Frühjahrsweideabschnitts, war bisher noch nicht die Rede. Sie soll hier auch nur ganz kurz angesprochen werden. Wenn wir drei Verse als Minimum für eine ausführliche Gestaltung ansehen, dann macht Ka'b mit K 14 den Anfang. Die Verse 34, 35 und 39 umrahmen das Stutenmotiv und beziehen so das Stutenthema erstmals explizit in die Frühjahrsweide ein. Ausführlich werden dann wieder Ibn Muqbil (bMuq 22/10-14), Abū Du'aib (aD 1/17-19), dem wir die einzige ḥudāilitische Frühjahrsweide überhaupt verdanken, und schließlich der unübertroffene Meister dieses Genres, Dū r-Rumma mit seinen vier Frühjahrsidyllen dR 12/62-65, 25/23-27, 27/49-55 und 46/21-23. Diese Handvoll Texte sind höchst individuelle, unkonventionelle Leistungen, die auch individuell zu würdigen sind, nicht hier in der allgemeinen Darstellung.

## 5.5 Hochsommereinbruch

Der Einbruch des Hochsommers (etwa im Juni) ist die erste (und bleibt, wenn die Episode keine Jagdschilderung enthält, die einzige) Krisensituation, deren Überwindung Gegenstand der Onagerlangepisode ist. Nach dem Einbruch des Hochsommers verdorrt die Annuellenvegetation und vertrocknen die Wasserstellen. So werden die Tiere gezwungen, zur Sommerwanderung aufzubrechen. In einigen Langepisoden (oder „Zwischendingen“ zwischen Lang- und Kurzepisode) fehlt aus jeweils unterschiedlichen, zur Stelle zu besprechenden Gründen, der Hochsommereinbruchsabschnitt: Z II, K 13, Mut, ḤbḤ, 'AbṬ. Š 1, Aḥ 152 und in den ḥudāilitischen Episoden ṢĠ und UbḤ 4. Dagegen enthalten die Episoden N 6, K 6, K 29, Aḥ 31, dR 39 und dR 66, die entweder Kurzepisoden oder ein „Zwischending“ sind, einen so deutlich erkennbaren Hochsommereinbruchsabschnitt, daß sie im folgenden in unsere Untersuchung einbezogen werden sollen.

Den Dichtern stehen zur Schilderung des Hochsommereinbruchs sechs Motivkreise zur Verfügung, aus denen sie jeweils einen oder mehrere auswählen, um einen Hochsommereinbruchsabschnitt zu gestalten. Der Kanon dieser sechs Motivkreise steht schon in der Ġāhiliyya fest und wird nur selten durchbrochen.

#### a) Austrocknung

Nichts ist naheliegender, als jene Auswirkungen des Hochsommereinbruchs zu schildern, die die Onager zum Aufbruch zu den Sommeraufenthaltsplätzen zwingen, die also die Handlung in Gang bringen, nämlich das Verdorren der Vegetation und das Austrocknen der Wasserstellen. Und tatsächlich taucht kein Motiv öfter als dieses in den Hochsommereinbruchsabschnitten auf: es kommt in 31 der 48 Episoden vor, die unten S. 117 in der Tabelle aufgeführt sind, also in 65%. In der Ġāhiliyya fehlt es nie (Z III ist wohl jünger), ebensowenig in der Omayyadenzeit (nur in drei von 19 Fällen). Dagegen verzichten die Muḥaḍramūn relativ häufig auf dieses Motiv. An folgenden Stellen ist das Motiv belegt:

AbQ 20, IQ 34/18, Aus 30, Z I 18, N 6/10; L 11/31, 35/16f., K 7/11; RbM I 10, DbD 9, aTQ 21f.; bMuq 22/15, Š 7/25, 16/5; aD 1/20, UbH 2/8; Aḥ 3/15, 9/26, 37/15, 49/11, 140 passim, Ra 34/39, 37/42, dR 1/38-40, 12/66f., 14/35, 25/30, 27/55, 28/39, 33/49, 46/24, 66/55.

Den Dichtern läßt dieses Motiv keinen großen Gestaltungsspielraum. Sie stellen eben fest, daß die Weide, meist das Pfriemengras (andere Pflanzenarten werden IQ 34, bMuq 22, Aḥ 37 und dR 25 genannt) oder das Wasser dem Hengst/der Herde fehlt (*ʿaʿwazahū*), ihn im Stich läßt (*ʿahlafahū*), ihm entschwindet (*qallaṣa ʿanhu*), die Pflanzen verwelken und verdorren (*dawā, hāḡa*), das Wasser versickert (*našša*) usw. Man kann dies in drei Worten sagen (RbM I 10, Š 7/25, Aḥ 3/15, 9/26), man kann es aber auch auf mehrere Verse verteilen, wie al-Aḥṭal dies in Aḥ 140 tut. Aber außer ihm dehnen nur noch Dū r-Rumma (in dR 1 und 12) und von den älteren Labīd (in L 35) das Motiv über zwei oder drei Verse aus, ohne jedoch inhaltlich über die anderen hinauszugehen. Sogar der Wortschatz ist ziemlich konventionell. So kommen alle Wörter für Weide oder für Wasserstellen (z.B. *baql, marāṭiʿ, baqāyā, niṭāf, ṭimād, tanāhī, ġudrān*) in den 31 Abschnitten jeweils mehrmals vor. Wenn aber 16 Dichter 31mal dasselbe mit denselben Worten ausdrücken, ist es nicht verwunderlich, wenn mehrere Stellen einander recht ähnlich sehen, ohne daß man deshalb gleich auf eine besondere literaturgeschicht-

liche Beziehung schließen dürfte. Eine Art Formel könnte man allenfalls in den Stellen AbQ 20 und bMuq 22/15 vermuten, die lauten: *fa-lammā qallaṣat 'anhu l-baqāyā* bzw. *fa-lammā qallaṣa l-ḥawḍānu 'anhu*, beides im Wāfir. Da man aber sonst zwar zahlreiche recht ähnliche Formulierungen, aber keine Formel findet, muß es sich auch hier entweder um Zufall oder eine bewußte Entlehnung handeln.

Daß es sich bei den übrigen Stellen, auch wenn der Wortlaut noch so ähnlich ist, um keine Formeln handelt, möge ein Beispiel zeigen. In folgenden Stellen kommt das Verbum *'aḥlafa* oder metrisch äquivalentes *'a'waza* im Zusammenhang mit der Austrocknung vor:

Aus 30 (Ṭ):	<i>wa-'aḥlafahū min kulli waq̄tin wa-mudhunin / niṭāfun ...</i>
K 7/11 (Mṭq):	<i>wa-'aḥlafahunna ṭimādu l-Ġimāri / ...</i>
ḤbḤ 7 (B):	<i>yantābu mā'a Quṭayyātin fa-'aḥlafahū / ...</i>
UbḤ 2/8 (Mṭq):	<i>'iḏā l-qatru 'aḥlafa 'awṭānahū / ...</i>
UbḤ 4/22 (Ṭ):	<i>... / wa-'ašmasa lammā 'aḥlafathu l-ma'āhidū//</i>
Ra 34/39 (B):	<i>... / wa-'aḥlafathā riyāḥu ṣ-ṣayfi bi-l-ḡudurī//</i>
AbQ 20 (W):	<i>... / wa-'a'waza min marāti'ihī l-lawiyyā//</i>
Š 16/5 (Ṭ):	<i>wa-'a'wazahū bāqī n-niṭāfi wa-qallaṣat / ...</i>
Aḥ 37/15 (Ṭ):	<i>... / biḥā manḥalan 'iḏ 'a'wazathu 'akāḥiluh//</i>

Vergleicht man diese Stellen mit den besprochenen Formeln, stellt man fest, daß an den hier zitierten Stellen lediglich konventionelles Vokabular verwendet wird, daß aber keine irgendwie geartete Formel vorliegt. Die Verben *'aḥlafa* und *'a'waza* stehen in verschiedenen metrischen Positionen in Versen ganz unterschiedlicher Metren. Und wenn sie doch gelegentlich in gleicher Position stehen, nämlich am Versanfang, so einfach deshalb, weil mit diesen Verben oft ein neues Thema eingeleitet wird und die Einleitung eines neuen Themas fast immer mit dem Anfang eines Verses zusammenfällt. Anders als in den Formeln lassen sich zwischen diesen Stellen auch keine gezielten intertextuellen Bezüge feststellen. Die Dichter drücken lediglich denselben Sachverhalt mit z.T. denselben Worten aus, verweisen aber mit ihrer jeweiligen Ausdrucksweise nicht auf eine bestimmte andere Ausdrucksweise. Lediglich an einer Stelle ist dies der Fall, nämlich in Aḥ 37/15. Dieser Halbvers ist das Zitat eines Halbverses von an-Nābīga, der oben nicht zitiert worden ist, weil nur an dieser Stelle das Verbum *'a'waza* nicht von der Austrocknung gebraucht wird. Die an-Nābīga-Stelle lautet (N 14/8): *... yuqallibuhā*

ʿid ʾaʿwazathu l-ḥalāʾilū//. Dem Hengst an-Nābigas fehlen also die Weibchen, nicht die Pflanzen. al-Aḥṭal zitiert diese Stelle und deutet sie gleichzeitig witzig um. Mit einer Formel hat all dies nichts zu tun.

Ich bin deshalb so ausführlich darauf eingegangen, weil das Austrocknungsmotiv ein schönes Beispiel dafür bietet, wie wenig formelhaft selbst ein durch und durch konventionelles Thema abgehandelt werden kann. Es drängt sich zwangsläufig der Eindruck auf, daß die Dichter sich eigens bemüht haben, den altbekannten Sachverhalt jedesmal ein klein bißchen anders auszudrücken als ihre Vorgänger. Keine einzige Formulierung ist originell (wie anders dagegen das Pfriemengrasmotiv, von dem noch die Rede sein wird), aber auch keine zwei sind identisch. Dies ist um so auffallender, als das Austrocknungsmotiv meist unmittelbar hinter dem formelhaften Einleitungsvers und der z.T. formelhaften Stuteneinführung steht. Nichts zeigt deutlicher als dies, daß die altarabischen Dichter dann und nur dann formelhaft dichteten, wenn sie Lust dazu hatten, glaubten, ihr Gedicht würde dadurch gewinnen und meinten, es würde dem Hörer deshalb besser gefallen. Aber die Formel drang nicht aus ihrem Unterbewußtsein herauf, war keine mnemotechnische Stütze, sondern ein Stilmittel wie jedes andere auch, eingesetzt dort, wo man es für gut hielt, gemieden dort, wo es unangebracht schien.

Eine spezielle Art der Austrocknung wäre noch nachzutragen. Nicht nur die Umwelt des Onagers trocknet aus, sondern auch seine Innenwelt, nämlich die Flüssigkeits- und Nahrungsreserven in seinem Bauch, die *ṭamāʾil*. aš-Šammāḥ verwendet zweimal die Formulierung *qallaṣat ṭamāʾiluhā* (7/25, 16/5). Derselbe Sachverhalt wird von Dūr-Rumma in *qR* 1/40, 27/47 und 28/40 sowie von al-Aḥṭal in *Aḥ* 140/16 ausgedrückt. In der Tabelle auf S. 117 habe ich diese Stellen nicht eigens notiert. Dies führt uns zum zweiten Hochsommereinbruchs-Motivkreis, der

#### b) Abmagerung

Die Magerkeit der Tiere kann an verschiedenen Stellen erwähnt werden. So heißt es gelegentlich im Einleitungsteil, die Frühjahrsweide und die Paarung mit den Stuten hätten den Hengst abmagern lassen. Man beachte außerdem Metonymien wie *ʾaqabb*, *ḥamiṣ*, *ḡābil* etc. Dagegen wird die Magerkeit als Folge des Hochsommereinbruchs, wo wir sie zuerst erwarten würden, nur verhältnismäßig selten genannt. Ich habe mir die folgenden sieben Stellen notiert: Aus 31, L 15/21, K 6/26, Š 6/13, *Aḥ* 140/16, 19f., *qR* 39/61, 66/53.

## c) Hitze und Wind

Man könnte die beiden Themen Hitze und Wind auch als zwei eigene Motivkreise darstellen, doch schien es mir sinnvoller, beides zu einem Motivkreis zusammenzufassen, weil beides ineinander übergeht und zudem nur einmal, nämlich Aḥ 31/22f., *expressis verbis* sowohl von Hitze als auch vom Wind gesprochen wird. Der Sommerwind wird erwähnt:

Z III 17, LM 30, L 15/21, K 29/21, RbM I 10, Š 6/12, 16/4, Aḥ 31/23, Ra 34/39, dR 1/38f., 6/36, 12/67, 25/28, 27/48, 33/49.

Von ar-Rāʿi und Dū r-Rumma (dR 1 und 33) werden Austrocknungs- und Windmotiv zusammengebracht, indem die Winde als Verursacher der Austrocknung bezeichnet werden. Aḥ 31 und dR 25/28 werden das Wind- und das Pfriemengrasmotiv kombiniert.

Interessanter sind die Schilderungen der Hitze. Zu notieren sind folgende Stellen:

IQ 34/19, Aus 32, A 15/15, aTQ 21, Š 8/6, aH 10, Um 31, Aḥ 9/27, 31/22, 37/17, 49/12, 140/23, dR 39/62, 64, 46/21.

Offensichtlich hat von allen Motiven dieses dem Dū r-Rumma am wenigsten zugesagt, während es al-Aḥṭal nur einmal (Aḥ 3) ausläßt. Die Muḥadramūn verwenden es nur selten. Wenn die Dichter sich aber entschlossen haben, das Motiv der Hitze aufzugreifen, dann haben sie sich meist bemüht, sich irgend etwas Originelles zur Gestaltung des Motivs einfallen zu lassen. Nur al-Aḥṭal, der dieses Motiv schon gewohnheitsmäßig in seine Episoden aufgenommen hat, hat sich zweimal mit einer recht banalen Formulierung begnügt (Aḥ 31/22, 37/17, ähnlich, aber sprachlich recht geschickt, Um 31; wenig originell auch aTQ 21). An allen anderen Stellen wird die Wirkung der Hitze geschildert: Sie bringt den Boden zum Glühen (Aus 32, A 15/15, Aḥ 9/27) oder macht, daß die Heuschrecken zirpen (IQ 34/19, Aḥ 49/12, dR 39/64). Š 8/6 und dR 46/21 wird die Luftspiegelung erwähnt, alles Motive, die sich auch außerhalb der Onagerepisode finden. Hyperbolisch formuliert al-Aḥṭal, daß die Hitze das Fett der wilden Tiere zum Schmelzen bringt (Aḥ 140/23) und Dū r-Rumma, daß sie die Straußeneier bersten läßt (dR 39/62). Abū Ḥirāš schmückt seine Hitzeschilderung mit einem Vergleich. Wir sehen also, daß das Hitzemotiv nicht nur, wie das Austrocknungsmotiv, die Formulierungskunst des Dichters auf die Probe stellt, sondern auch inhaltlich Originalität erforderte. Es versteht sich von selbst, daß von Formelhaftigkeit hier nichts zu spüren ist.

## d) Pfriemengras

So wie der Calligonum-Strauch (*'arṭā*) zur Antilope gehört, gehört die *buhmā* zum Onager. Bei dieser Pflanze handelt es sich um das Gerstenpfriemengras, *Stipa capensis* Thunb. Das Gras heißt heute in Arabien gemeinhin *ṣam'ā'*/*ṣam'a* oder ähnlich<sup>28</sup>. Dieses Wort bedeutet „das Spitze“ und ist sogar im Altarabischen schon einmal als Epitheton des Pfriemengrases belegt<sup>29</sup>. „Spitz“ ist das Gras aber nicht immer, sondern nur zur Reifezeit (etwa April). Vorher wird das Gras „eagerly devoured by camels, sheep, and goats“<sup>30</sup>, auch von Eseln<sup>31</sup>, und, wie wir aus unseren Gedichten erfahren, auch von Onagern<sup>32</sup>. Sobald das Gras aber reif wird, wird es für das Vieh regelrecht zur Gefahr:

„As our shepherds well know, grazing of pastures abounding in *S. capensis* can be injurious to livestock during the period when the grass is fruiting, though it is innocuous before heading. The spear-like grain is armed with a very sharp callus and a long slender awn, spirally coiled like a corkscrew, which twists or untwists as the humidity of the air varies. When these awns get caught up in the vegetation, the twisting action helps to drive the grass seed into the ground, (...) the same action tends to drive the pointed seeds into the eyes, mouth and other tender parts of sheep - causing inflammation and sores, and damaging the fleece.“<sup>33</sup>

„When the flower ist gone and the seeds begin to mature, the awns (*sefa'*) dry up and remain sticking in everything they touch; nor can they be removed. As they penetrate the nostrils, lips, and gums of the grazing cattle, causing grave inflammation, the herdsmen drive their herds and flocks away from the *ṣam'*. When the *ṣam'* is thoroughly dry and the wind has carried away the awns, the plant ist called *rmām* and again provides excellent pasture.“<sup>34</sup>

28 Vgl. (unter Beachtung, daß *Stipa capensis* = *Stipa tortilis* Desf.) Löw: Flora I 703, Musil: Northern Neğd 360, Migahid: Flora 852, Flora of Iraq IX 404. Auf *buhmā* zurückgehende Namen haben in einzelnen Dialekten dennoch überlebt und werden Löw und Migahid jeweils neben *ṣam'a* notiert. - Vgl. auch die sehr schöne Behandlung des Themas mit ausführlichen Kommentaren zu den einschlägigen *Dū r-Rumma*-Stellen bei ad-Dīnawarī: *nabāt* I § 89.

29 dR 14/33, vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 103.

30 Musil: Northern Neğd 160.

31 Vgl. Flora of Iraq IX 404.

32 IQ 10/9, L 15/22, § 6/11, dR 14/33, 25/26, noch erwähnt dR 39/60.

33 Flora of Iraq IX 404.

34 Musil: Northern Neğd 160; die Grannen hießen schon altarabisch *saḡā*. Dem *rmām* entspricht altarabisch *ḡamīr*, vgl. Kom. zu K 14/39.

Als solch wenig willkommener Sommerbote wird das Pfriemengras, dessen Grannen sich an die Fesseln der Tiere hängen (bMuq 30/18), sich in die Nüstern bohren (Aḥ 37/14), dessen „Pfeile“ ihnen in den Hufrändern weh tun (Dbḍ 10) usw. im Korpus an 20 Stellen erwähnt:

Aus 32, Z III 17, LM 30, L 35/16, K 7/10, Dbḍ 10, aṬQ 21, bMuq 30/18, Š 2/44, Aḥ 3/14, 31/23, 37/14, 140/22, ḡR 12/69, 14/33, 25/28, 27/48, 28/36, 33/48, 66/55.

Man findet das Motiv, wenn auch nur andeutungsweise, schon bei Aus (die Formulierung bei Ka'b ist - wenig überraschend - nahezu identisch), aber erst Labīd stellt den Sachverhalt ausführlich dar. Von aš-Šammāḥ stammt der wohl originellste Pfriemengrasvers, in dem er die Grannen mit den Holzpflocken vergleicht, die man Kamelfüllen durch die Zunge steckt, um sie zu entwöhnen. Schön ist auch al-Aḥṭal's Formulierung, der Wind zäume die Nüstern des Hengstes mit Pfriemengras auf (Aḥ 140/22). Zu seiner Zeit ist das Motiv schon so bekannt, daß er sich auch auf eine ganz vage Andeutung beschränken kann wie in Aḥ 31/23 und trotzdem verstanden worden ist. Dort spricht er von den *riyāḥ as-safā*, den „Grannen-Winden“, doch wußte jeder Zuhörer, was gemeint war. Noch knapper drückt sich Ḍū r-Rumma ḡR 28/36 aus, wenn er sagt, daß die Weidegründe der Onager *'asfā*, was man ungefähr mit „pfriemengras-grannig sind“ übersetzen kann. Wahrscheinlich hat Ḍū r-Rumma das Verbum an dieser Stelle erst erfunden. Ḍū r-Rumma, der poetische Pfriemengras-Spezialist schlechthin, hat auch als erster die beiden Aspekte des Grases für die Onager - als Weide und als Plage - in einem Vers kombiniert (ḡR 14/33). Ähnlich wie bei der Hitzeschildering zeigt auch das Pfriemengrasmotiv, daß es das Bestreben der Dichter war, einen jedermann bekannten Sachverhalt auf stets neue und originelle Weise auszudrücken. Und wer die 20 Pfriemengrasstellen durchliest, wird kaum bestreiten, daß ihnen dies gelungen ist<sup>35</sup>.

#### e) Fixsternphasen

Zu größerer Verbreitung gelangt dieses Motivs beginnt erst mit aš-Šammāḥ. Aus älterer Zeit finden wir im Korpus nur die beiden Stellen Z III und K 29/21. aš-Šammāḥ wiederum ist der Anreger Ḍū r-Rummas, wie die ähnliche Formulierung Š 7/24 und ḡR 46/24 zeigt. Ḍū r-Rumma hat aber die *'anwā'* so häufig in seine Gedichte auf-

35 Auffällig ist übrigens, daß das Pfriemengras bei den Huḍailiten kein einziges Mal erwähnt wird. Ob das geographische Gründe hat?

genommen (auch außerhalb der Onagerepisode) wie kein anderer Dichter. Er nennt auch viele Fixsternphasen, die sonst in der alt-arabischen Dichtung nie vorkommen. Generell spielt das Motiv aber nur eine kleine Rolle in unseren Gedichten<sup>36</sup>:

Z III 17, L 35/15, K 29/21, Š 7/24, 8/6, aH 10, Um 31, Ah 3/26, 140/21, dR 25/24, 30, 26/36, 27/49f., 28/40, 46/24, 66/52f.

#### f) Haarwechsel

Ein zentrales Motiv nicht nur des Hochsommereinbruchsteils ist der Haarwechsel der Onager. Onager haben, wie andere Säugetiere auch, ein kurzes Sommer- und ein längeres Winterfell<sup>37</sup>. Ein Haarwechsel findet nur vom Winter- zum Sommerfell statt, wenn das Winterhaar im Verlauf von rund eineinhalb bis zwei Monaten ausfällt und dem helleren und glatteren Sommerfell Platz macht<sup>38</sup>. Der Zeitpunkt des Haarwechsels ist von der Temperatur abhängig, dürfte sich aber auch bei den arabischen Halbeseln in den Monaten April bis Juni abgespielt haben<sup>39</sup>.

Die altarabischen Dichter erwähnen den Haarwechsel der Onager ziemlich oft. Die Zerrupftheit des Fells während des Haarwechsels oder die Glätte des Fells kurz nach dem Haarwechsel sind das Tertium comparationis vieler Vergleiche<sup>40</sup>.

Sehen wir von all diesen Fällen ab, in denen die Erwähnung des Haarwechsels bzw. seiner Folgen nur teilweise mit dem Hochsommereinbruch zu tun hat (aber natürlich, da beides in der Natur zusammenfällt, nicht völlig davon zu trennen ist), so bleiben noch mehrere Stellen übrig, in denen der Haarwechsel ausführlich erwähnt und expressis verbis als Signal des Hochsommereinbruchs genannt wird:

AbQ 17, IQ 34/17, L 15/23, 35/19, K 14/34, RbM II 23, Š 11/20, Ah 37/11, 13, 140/15, Ra 34/35, 37/40, dR 6/39, 12/66, 14/32, 28/37, 68/49.

36 Aufgeführt sind auch solche Stellen, in denen die 'anwā' in anderen Abschnitten als dem Hochsommereinbruch vorkommen. - Zur Sache vgl. Pellat: *anwā* und Kunitzsch: Sternnomenklatur; vgl. auch die Kommentare z.St.

37 Das Folgende nach Mazak: Haarwechsel und Haarwuchs.

38 Vgl. ebd. 283f. mit Abb. 8, daneben das Schema in Grzimeks Tierleben XII 560.

39 Im Prager Zoo: Ende März bis Anfang Mai (vgl. Mazak, loc. cit. 283), beim turkmenischen Kulan Mitte April bis Mitte Juni, in der Mongolei etwas später, vgl. Bannikov: Kulan 164.

40 Vgl. das Verzeichnis der Vergleiche unten S. 193ff. (Nr. 41, 44, 49, 70, 90, 111, 117-122, 143-146).



## g) Sonstige Themen

Auch das Leben der Stuten wird durch den jahreszeitlichen Zyklus geprägt. Die beiden spektakulärsten Ereignisse, Geburt der Fohlen und Paarung, fallen in das Frühjahr, gehen also dem Hochsommereinbruch ein Stück voraus. Da diese natürliche Reihenfolge auch die Reihenfolge der Themen in der Episode ist, sind die Stutenverse am Anfang der Episode in aller Regel von selbst in den jahreszeitlichen Rahmen der Episode eingepaßt, auch wenn der Dichter dies nicht eigens deutlich und vielleicht sogar sich selbst nicht immer bewußt macht. Will der Dichter aber den Fortpflanzungszyklus der Stute in die Episode einbauen, tut er dies am besten in der „Frühjahrsweide“. Nun hat aber Labīd in L 11/30 unmittelbar vor dem „Hochsommereinbruch“ und darauf hinführend gedichtet, die Tiere würden im Frühsommer weiden, „bis sich herausgestellt hat, welche Stuten trächtig geworden und welche gelt geblieben sind“, denn nicht alle Stuten nehmen jedes Jahr auf. Viele bleiben ein Jahr lang gelt. Sicher ist das aber erst nach Abschluß der Paarungszeit, also wiederum kurz vor Hochsommereinbruch. So hat Labīd den Fortpflanzungszyklus zur zeitlichen Strukturierung der Episode nutzbar gemacht. Das Motiv der „Stutenprüfung“ ist aber älter. Es ist schon \*Bi 34/9 bezeugt. Doch Labīd hat nur einen Nachfolger gefunden, nämlich Dū r-Rumma, der das Motiv wie seine Vorgänger stets unter Verwendung eines von der Wurzel *byn* abgeleiteten Verbs abhandelt, sonst aber jeweils ganz anders und neu formuliert (dR 14/35, 28/38). Zu diesen dreien möchte ich noch die ansonsten ganz anders geartete Stelle K 6/27 dazurechnen, wo der Hochsommereinbruch daran erkannt werden soll, daß die Fohlen jetzt vertrieben worden sind und die Euter der Stuten zusammengeschrumpft sind.

Drei weitere Motive sind zu nennen, die jeweils nur ein einziges Mal im Korpus belegt sind. Alle drei erwähnen Naturereignisse, die sich im Hochsommer zutragen, die aber – und das unterscheidet diese drei von allen übrigen – mit den Onagern selbst gar nichts zu tun haben, sondern völlig parallel laufen<sup>41</sup>. So erwähnt al-Aʿšā in A 15/10 das „Bitterwerden“ der Koloquite (also das Früchtebekommen), al-Aḥṭal in Aḥ 140/21, daß der Antilopenbock seinen Kopf beugt (nämlich um sich eine Grube zum Schutz vor der Hitze zu graben) und Dū r-Rumma in dR 46/25, daß die Jungen der Wüsten-

41 Beachte, daß die Fixsternphasen ja als Verursacher der Hitze etc. gelten, also durchaus direkt auf die Tiere einwirken.

läuferlerche flügge werden (die Brutperiode dieses Vogels beginnt Anfang April). So war also, bei aller Konventionalität, doch genug Raum, eigene Einfälle und neue Themen unterzubringen.

Um zusammenzufassen: Die Untersuchung des „Hochsommereinbruchs“ hat ergeben, daß die Dichter aus sechs (bzw. sieben, wenn man „Hitze“ und „Wind“ einzeln zählt) vorgegebenen Motivkreisen auswählen konnten. Die sechs Motivkreise sind jedoch nicht gleichberechtigt und stellen zudem jeweils unterschiedliche Forderungen an den Dichter. Das Motiv „Austrocknung“ ist das Basismotiv des Abschnitts. Es fehlt nur selten und wird durchweg konventionell und mit konventionellem Wortschatz, jedoch ohne Verwendung von Formeln abgehandelt. Bei allen übrigen Motiven geben sich die Dichter größere Mühe, eine individuelle Formulierung des vorgegebenen Sachverhalts zu finden. Beim Motivkreis „Hitze“ dagegen (z.T. auch bei den Motivkreisen „Pfriemengras“ und „Haarwechsel“) wird von den Dichtern erwartet, daß sie ihre Schilderung um irgendein originelles Detail auch inhaltlich bereichern. Schließlich besteht noch die allerdings selten wahrgenommene Möglichkeit, die Zuhörer durch ein ganz neues Motiv zu überraschen.

An diesem prinzipiellen Sachverhalt ändert sich von ‘Amr b. Qamī’a bis Dū r-Rumma nichts. Doch zeigt ein Blick auf nachstehende Übersicht, daß sich die Gestaltung des Hochsommereinbruchsabschnitts trotzdem deutlich entwickelt. In den fünf gähilitischen Beispielen (wenn wir Z III als vielleicht später entstanden ausklammern) wird ausnahmslos das Austrocknungsmotiv verwendet, einmal mit einem, einmal mit zwei anderen Motiven kombiniert. Bald darauf scheinen die Dichter dieses Motivs überdrüssig geworden zu sein, und sie verlegten sich auf Motive, die eine freiere Gestaltung zulassen. Sicherlich ist es zunächst als überraschend empfunden worden, wenn Rabī’a oder Ka’b den Hochsommereinbruch allein durch den Haarwechsel einläuten lassen, oder wenn Ibn Muqbil und aš-Šammāḥ (in bMuq 30 und Š 2) sich ganz auf das Pfriemengrasmotiv beschränken, ist doch weder der Haarwechsel noch das Pfriemengras der eigentliche Grund für die Hochsommerwanderung der Onager. Die Muḥaḍramūn-Dichter zeigen also eine gewisse Experimentierfreude und bemühen sich um eine wirkungsvolle Kombination der traditionellen Motive.

Mit der Omayyadenzeit ändert sich das Bild wieder völlig. Mit einer Ausnahme, nämlich der Episode des Aus, werden in voromayyadischer Zeit niemals mehr als drei Motive in einer Episode kombiniert, ja selbst die Kombination von drei Motiven finden wir nur in fünf

von 29 Fällen. Bei den Dichtern al-Aḥṭal, ar-Rā'ī und Dū r-Rumma enthalten von 19 Hochsommereinbruchsabschnitten nur sieben *weniger* als drei Motive, aber in ebensovielen werden vier Motive kombiniert. Und al-Aḥṭal gibt sich in Aḥ 140 sogar mit nicht weniger als sieben Motiven zufrieden. Durchschnittlich enthält jeder Hochsommereinbruch dieser drei Dichter 3,3 Motive, bei allen anderen Dichtern ergibt sich ein Durchschnitt von 2,0. Auch wird zur Omayyadenzeit, ebenso wie in der Ġāhiliyya, das Austrocknungsmotiv wieder regelmäßig verwendet. al-Aḥṭal und Dū r-Rumma malen großartige Hochsommergemälde, wobei al-Aḥṭal, obwohl er mit seinem Gedicht Aḥ 140 den Rekord im Motivreichtum hält, von Dū r-Rumma doch übertroffen wird, weil die Schilderungen des letzteren nicht nur länger (allein vier, nämlich dR 12, 24, 25, 28, umfassen mindestens vier Verse), sondern auch plastischer und einfallsreicher sind.

Dū r-Rumma liebte offenbar die Schilderung des Hochsommereinbruchs außerordentlich, und er versteht es, seine hochsommerlichen Naturschilderungen auch im Nasib unterzubringen, denn die Gründe für die Auflösung des Winterlagers der Beduinen, die die Ursache für das Fortziehen der Geliebten ist, und die Gründe für den Aufbruch der Onager sind ja dieselben. So könnten die fünf Verse \*dR 35/7-11 auch in einer Onagerepisode stehen. Dort schildert der Dichter: das Dahinschwinden der Wasserstellen und der Vegetation (7, 9), das Pfriemengras (8), die Winde (9), die Wüstenläuferlerche (10), und die Hitze (11: Hitzeblimmern). Auch dies also eine typisch Dū r-Rummasche Komposition.

Meist innerhalb oder am Ende des Hochsommereinbruchs, gelegentlich aber auch an ganz anderer Stelle der Episode (Š 8/18 und UbḤ 4/20), treffen wir auf eine formelhafte Wendung, die mit dem Wort *wa-ḥalla'ahā* „er hält sie vom Marsch zur Tränke zurück“ beginnt. Dreimal (IQ 34, Aus, Š 16) wird sie mit *ḥattā 'idā* fortgesetzt, sonst aber stets ganz unterschiedlich. Da auch die Fortsetzungen nach *ḥattā 'idā* keine Parallelen erkennen lassen, kann man sagen, daß die Formel lediglich aus einem einzigen, verseinleitenden Wort, nämlich *wa-ḥalla'ahā*, besteht, daß es sich also um eine Initialformel handelt<sup>42</sup>. Belegt ist sie an folgenden sechs Stellen: IQ 34/18 Var., Aus 31, K 7/10, Š 8/18, Š 16/6, UbḤ 4/20. Das Gedicht K 7 steht im Mutaqārib, alle übrigen stehen im Ṭawīl. Im Mutaqārib steht auch RbM I, wo in Vers 9 eine Modifikation dieser Formel

42 Vgl. hierzu unten S. 206.

als Stuteneinführung eingesetzt wird (*yuḥalli'u miṭla l-qanā*). Den Versuch, diese Formel im Baṣīṭ zu verwenden, hat Ḥāḡib im Einleitungsvers seiner Episode unternommen. Dort steht *ḥalla'ahū* am Ende des ersten Halbverses. Subjekt von *ḥalla'ahā* ist meist der Hengst, ḤbḤ, Š 8 und UbḤ 4 jedoch der Jäger.

Wir stellen fest, daß *wa-ḥalla'ahā* eine sehr alte Initialformel ist, die aus einem einzigen, verseinleitenden Wort besteht, das gleich gut im Ṭawīl und im Mutaqārib paßt. Anders als die „Frühjahrsweideformel“ vermag die auf die ersten fünf Silben des Verses beschränkte *wa-ḥalla'ahā*-Initiale keine größere metrische Einheit als den ersten Halbvers zu strukturieren und gibt dementsprechend auch kaum Möglichkeiten zu individueller Gestaltung. Da die Formel keinen neuen Textabschnitt markiert, wie dies die sonst vergleichbare *fa-'awradahā*-Initiale tut (beachte, daß es immer *wa-ḥalla'ahā*, aber *fa-'awradahā* heißt!), verlor man relativ früh das Interesse daran. Die Formel beginnt, in der Episode herumzuvagabundieren, taucht in neuer Gestalt als Stuteneinleitung auf, wird auf den Jäger umgedeutet und kommt nur noch Š 16 in alter Gestalt und Funktion vor, wo sie wie ein Klassikerzitat wirkt. In der Omayyadenzeit ist sie nie mehr verwendet worden. Nur ar-Rā'ī erwähnt Ra 34/38, gleichsam als letzte Reminiszenz, daß die Stuten *zallat muḥalla'atan*. Die Stuten werden zwar weiterhin vom Wasser zurückgehalten, doch hat man dies jetzt anders, nicht mehr formelhaft ausgedrückt (z.B. durch das Wort *ḡāda*: ḡR 28/43, Aḥ 152/16, früher schon L 11/41), auch durch Umschreibungen wie Aḥ 31/23: *mā ḥāḡahā li-l-wirdi ḥattā* .... Wir haben oben gesehen, wie eine Formel entsteht, weil sie neue und interessante Möglichkeiten bietet. Wir erleben hier den umgekehrten Fall, wie eine Formel, weil sie keine dichterischen Möglichkeiten mehr bietet, konsequenterweise aufgegeben wird.

---

Erläuterungen zur Tabelle: Jedem Motivkreis ist eine eigene Kolumne vorbehalten. Die Abkürzungen bedeuten: A = „Austrocknung“, M = „Abmagerung“, H = „Hitze“, W = „Wind“ (beides in Kolumne 3), P = „Pfriemengras“, F = „Fixsternphasen“, H = „Haarwechsel“. Kolumne S verzeichnet Sonderfälle: 1 = „Stutenprüfung“, 2 = „Bitterwerden der Koloquinten“, 3 = „Grube-Graben des Antilopenbocks“, 4 = „Flüggeworden der Wüstenläuferlerchenjungen“.

		1	2	3	4	5	6	S
I.	AbQ	A					H	
	IQ 34	A		H			H	
	Aus	A	M	H	P			
	Z I	A						
	Z III				W	P	F	
	N 6	A						
II.	A 15			H				2
	LM				W	P		H
	L 11	A						1
	L 15		M	W				H
	L 35	A			P			H
	K 6		M					1
	K 7	A			P			
	K 14							H
	K 29				W		F	
III.	RbM I	A		W				
	RbM II							H
	DbD	A			P			
	aTQ	A		H	P			
IV.	bMuq 22	A						
	bMuq 30				P			
	Š 2				P			
	Š 6		M	W				
	Š 7	A						F
	Š 8			H				F
	Š 16	A		W				

		1	2	3	4	5	6	S
V.	aH			H		F		
	aD 1	A						
	Um			H		F		
VI.	Ab 3	A			P	F		
	Ab 9	A		H				
	Ab 31	A		H	P			
	Ab 37	A		H	P		H	
	Ab 49	A		H				
	Ab 140	A	M	H	P	F	H	3
	Ra 34	A		W			H	
	Ra 37	A					H	
	dR 1	A		W				
	dR 6			W			H	
	dR 12	A		W	P		H	
	dR 14	A			P		H	1
	dR 25	A		W	P	F		
	dR 27	A		W	P			
	dR 28	A			P	F	H	1
	dR 33	A		W	P			
	dR 39		M	H				
	dR 46	A		H		F		4
	dR 66	A	M		P	F		

## 5.6 Aufbruchserwartung

Nun, nach dem Hochsommereinbruch, führt an der Wanderung zur Tränke kein Weg mehr vorbei. Das sieht in einigen Episoden (etwa AbQ, IQ 34, Z I, bMuq 22) so aus, daß der Hengst urplötzlich seine Stuten beißt – was er ja reichlich oft tut –, und noch ehe der Hörer recht gemerkt hat, daß er dies tut, um sie auf dem Weg zur Tränke vorwärts zu treiben, sind sie schon angekommen. Hier leiden also einige, fast durchweg frühe Episoden an einem empfindlichen Konstruktionsfehler, der der Übersichtlichkeit und Anschaulichkeit der Episode spürbar abträglich ist. Über solche Schwächen muß man

sich nicht wundern, wenn man bedenkt, daß die altarabische Literatur keine Epik kennt, daß es etwa trotz allen Waffengeklirrs keine einzige wirklich anschauliche Kampfschilderung in der altarabischen Dichtung gibt, und daß auch die Geschichten im Koran nicht unbedingt von einer alteingebürgerten Erzähltradition zeugen<sup>43</sup>.

Das erzähltechnische Problem, das den frühesten Dichtern unseres Korpus sicherlich gar nicht bewußt war, ist aber folgendes: Bisher war davon die Rede, wie Hengst und Stute aussehen, was der Hengst die ganze Zeit über tut, dann davon, daß im Laufe der Monate und Wochen das Gras verwelkt und das Wasser vertrocknet ist. Damit ist die Ausgangslage für die nun in Gang kommende Handlung geschaffen. War aber bisher von permanenten Eigenschaften oder sich langsam abspielenden Vorgängen die Rede, muß der Erzähler jetzt die Perspektive wechseln. Denn das gesamte nun folgende Geschehen, vom Aufbruch zur Tränke bei Sonnenuntergang bis zur Flucht vor dem Jäger am darauffolgenden Vormittag, dauert keinen ganzen Tag. Das Verhältnis Erzählzeit - erzählte Zeit ändert sich schlagartig. Der Hörer ist, so könnte man sagen, von nun an „live“ dabei. Auch der Ort konkretisiert sich. Waren die Tiere im Frühjahr irgendwo in der Gegend von XY, trocknete dann die ganze Region von da nach dort aus, so findet das nun folgende Geschehen an einem konkreten, eindeutig bestimmbar Ort statt.

Die älteste Episode, in der dieser Wechsel der zeitlichen und lokalen Perspektive überzeugend bewältigt wird, ist die des Aus b. Ḥaḡar. Da dessen Zeitgenossen, ja noch seine direkten Epigonen, deutliche Probleme mit der Gestaltung des Übergangs hatten, ist zu schließen, daß es kaum ältere Vorbilder gegeben haben kann. In der Episode des Aus nun wird zunächst ausführlich der Hochsommereinbruch beschrieben (V. 30-32). Dann heißt es Vers 33: *fa-'adḥā bi-qārātī s-Sitāri* ... „dann steht er (der Hengst) eines Vormittags auf den Hügeln von as-Sitār, wobei er aussieht wie der Späher eines Heeres ... (34) oder wie ein Reiter ...; (35) wenn ihm die Sonne entgegenscheint, wendet er sein Gesicht ab ...“. Aus läßt die Handlung also ein Stück vor dem Aufbruch beginnen, indem er schildert, wie der Hengst am Vormittag auf einem Hügel steht und wartet. Vollzog sich das in den vorausgehenden Versen geschilderte Geschehen im Verlauf von Wochen und Monaten, wird nun ein einzelner, ganz bestimmter Tag fixiert, der Tag eben, von dem die

---

43 Vgl. auch Wagner: Grundzüge I 164.

ganze im Folgenden geschilderte Handlung ihren Ausgang nehmen wird. Für die lokale Situierung gilt analoges. Zeit und Ort beginnen damit gleichsam an einem Nullpunkt, von dem ausgehend sich der Rest der Episode entwickeln wird.

Als Ausgangspunkt für die beginnende Wanderung kann man sich wohl keinen besseren Ort denken als einen Hügel. Und durch keine Handlung des Hengstes kann man den Wechsel der Zeitperspektive besser bewältigen als dadurch, daß man den Hengst still und regungslos dastehen läßt. Nun scheint ein Onagerhengst in der Tat sehr gerne auf einem Hügel still dazustehen, „absolutely motionless except for an occasional flick of his tail and lazy movements of his long ears“<sup>44</sup>. Da die Hengste dabei ein schönes Bild abgeben, haben schon die frühesten uns bekannten Dichter die Szene festgehalten (z.B. AbQ 18, Z I 28, LM 27 etc.). Seit man erkannt hatte, daß sich die Szene als Ausgangspunkt für die Wanderung zur Tränke eignet, sind fast alle Gestaltungen des Aufbruchserwartungsabschnitts nichts weiter als Variationen oder Ausgestaltungen des Bilds vom auf dem Hügel stehenden und wartenden Hengst. In den wenigen Aufbruchserwartungen, in denen ein Hügel nicht explizit erwähnt wird (LM 28f., RbM I 11, DbD 11, Aḥ 37/16, 152/16, dR 1/41f., 12/70f., 14/37f.), darf man sich ihn getrost hinzudenken. Diejenigen, in denen eine Bodenerhebung ausdrücklich genannt wird oder doch deutlich wird, daß der Hengst irgendwo oben steht, sind:

Aus 33-35, L 15/24f., 35/20, K 6/28f., 13/11, 39, Mut 11, bMuq 30/20, 22, Š 1/9f., 7/26, 8/7f., 16/7-11, aḤ 9f., UbḤ 4/13, Um 32-34, Aḥ 3/16f., 9/28, dR 6/40-43, 25/35-37, 27/57f., 28/45-48, 33/49-52, 39/63f.

Die Aufbruchserwartung ist, wie schon erwähnt, kein Thema, das von Anfang an zur Onagerepisode dazugehört hat. Aus vorislamischer Zeit liefert Aus b. Ḥaḡar das einzige Beispiel. Doch das Motiv gewinnt schnell an Beliebtheit. Schon in mehr als der Hälfte aller Langepisoden aus der Zeit der Muḥaḍramūn ist es enthalten, und bei den Omayyadendichtern fehlt es nur noch bei ar-Rā'ī (falls man nicht Ra 34/38 als Aufbruchserwartung interpretiert), nur zweimal bei al-Aḥṭal (Aḥ 49 und 140) und gar nur einmal bei Dū r-Rumma (dR 46).

Das Bild des auf dem Hügel stehenden Hengstes wird allmählich üppiger ausgestaltet und um weitere Motive bereichert. Drei öfters vorkommende Motive lassen sich abgrenzen:

44 Andrews: Mongolian Wild Ass 5.

1. Beobachten der Sonne. Schon Aus bringt die Sonne ins Spiel, doch heißt es bei ihm nur, daß sich der Hengst von der Sonne abwendet, d.h., daß er seinen Kopf zur Seite biegt, wofür Aus einen schönen Vergleich findet. Trotzdem hat er dafür keinen Nachahmer gefunden, mag sein deshalb, weil sein Bild nicht ganz logisch ist (warum stellt sich der Hengst nicht in den Schatten, wenn ihn die Sonne stört?). Die Späteren haben eine überzeugendere Erklärung dafür gefunden, daß der Hengst auf dem Hügel in der Sonne stehenbleibt. Die Onager brechen nämlich, wie oft gesagt wird, erst nach Sonnenuntergang zu ihrem Marsch auf. Der Hengst steht also auf dem Hügel und *beobachtet* die Sonne, um zu sehen, wann es endlich so weit ist. Auch diese Deutung ist zoologisch nicht recht haltbar, hat sich aber durchgesetzt.

Unserem Kenntnisstand zufolge waren Rabi'a und sein Stammesgenosse ʔirār diejenigen, die die „klassische“ Ausformulierung des Motivs geschaffen haben (RbM I 11, vgl. auch den in der Interpretation dazu zitierten Vers, und ʔbD 11). Noch der viel spätere Hudailit Umayya hat den ersten Halbvers von RbM I 11 nahezu wörtlich übernommen (Um 32). aš-Šammāḥ, der ohnehin dem Rabi'a einiges verdankt, hat sicher auch dieses Motiv bei ihm kennengelernt (Š 8/7, 16/10). Die Abhängigkeit ʔū r-Rummas von aš-Šammāḥ ist oft genug bezeugt. Auch hier übernimmt ʔū r-Rumma in ʔR 6/42 beinahe wörtlich die Formulierung, die aš-Šammāḥ in Š 8/7 verwendet hatte. Außerdem gestaltet ʔū r-Rumma das Motiv noch zweimal (ʔR 27/58, 28/47). Die beiden fast wörtlichen Übereinstimmungen haben nichts mit Formeln zu tun. Zweifellos handelt es sich um bewußte Übernahmen, also um Zitate.

2. Überlegen. Das einzige Motiv, in dem die Onager vermenschlicht werden, ist das, in dem der Hengst überlegt, ob, wohin und wann er zur Tränke aufbrechen soll, bzw. in dem er den festen Entschluß faßt, dies zu tun. Aber sogar dieses wird schon L 35/20 durch ein *taḥāluḥū* abgeschwächt. Dies ist also das äußerste Maß an Anthropomorphisierung, das sich die Onager in der altarabischen Dichtung gefallen lassen müssen! Dieses Motiv des Entschlußfassens oder des Überlegens kommt an folgenden Stellen zum Ausdruck:

LM 29, L 35/20, K 6/28, Š 1/10, 7/26, 16/7, UbḤ 4/13, Aḥ 3/17, 9/28, ʔR 14/37.

Viermal sind die jeweils ersten Halbverse einander sehr ähnlich:

K 6/28:     *wa-ḡalla sarāta l-yawmi yubrimu 'amrahū*  
 Š 16/7:     *fa-ḡalla sarāta l-yawmi yaqsimu 'amrahū*



Š 7/26: *fa-ḡalla 'alā l-'ašrāfi yaqsimu 'amrahū*

UbḤ 4/13: *yaḡallu muḡamma l-hammī yaqsimu 'amrahū*

Alle vier Stellen stehen im Ṭawīl. Wie üblich haben die jeweils folgenden zweiten Halbverse nichts miteinander gemein. Handelt es sich um Formeln oder um Zitate? Die Abgrenzung ist nicht immer leicht, weil eine Formel im Grunde nichts anderes ist als ein Allgemeinut gewordenes, nach bestimmten Regeln abgewandeltes Zitat. Eine Formel *in statu nascendi* scheint hier vorzuliegen. aš-Šammāḥ übernimmt einen gelungenen, prägnant formulierten Halbvers Ka'bs, einmal wörtlich, ein andermal mit Variation des mittleren Satzglieds. Wie sich die Gestaltung Usāmas hierzu zeitlich verhält, ist nicht festzustellen (wahrscheinlich liegt sie später). Damit hat die Formel Gestalt bekommen: Am Anfang *fa-ḡalla*, am Ende *yubrimu/yaqsimu 'amrahū*, dazwischen eine jeweils zu variierende Orts-, Zeit- oder Umstandsangabe. Die Formel hat also eine Struktur bekommen, die ganz genau der der „Frühjahrsweideformel“ entspricht. Allerdings hat sie sich nicht recht durchgesetzt, sei es, weil anderen Dichtern keine interessante Variation mehr eingefallen ist, sei es, weil man eine Formel an dieser Stelle der Episode für überflüssig gehalten hat oder aus anderen Gründen. Nur al-Aḡṭal greift noch einmal die Wendung *yaqsimu 'amrahū* auf (Aḡ 3/17, im Baṣīṭ).

3. Ungeduld der Stuten. Während der Hengst auf seinem Hügel steht und überlegt, bleibt den Stuten nichts anderes übrig, als auf das Startzeichen ihres Herrn zu warten. Wenn der Dichter im Aufbruchserwartungsabschnitt auf die Stuten zu sprechen kommt, ist dies zunächst nichts anderes als eine Erweiterung der *wa-ḡalla'ahā*-Initiale, weshalb beides auch gemeinsam vorkommen kann (Š 16). Die frühesten Beispiele, in denen während der Aufbruchserwartung die Stuten behandelt werden, stammen von Labīd (L 15/24) und Ka'b (K 13/17), bei den Ḥudailiten von Abū Ḥirāš. Alle übrigen Belege stammen von aš-Šammāḥ (Š 1/10, 8/8, 16/10) oder Dūr-Rumma (dR 1/41, 6/40ff., 12/71, 28/45-47, 39/63). Ähnlich wie beim zuletzt besprochenen Motiv findet sich auch hier wieder ein Ka'b-Zitat aš-Šammāḥs, aus dem beinahe, aber eben wiederum nur beinahe, eine Formel geworden wäre. K 13/17 heißt es:

*fa-hunna qiyāmun yantazirna qaḡā'ahū/...*

Unter Beibehaltung diesmal der zweiten Hälfte des ersten Halbverses, also nicht, wie sonst meist üblich, des Anfangs, wird dann bei aš-Šammāḥ 8/8:

*lahunna ṣalīlun yantazirna qaḡā'ahū/...*

Diese Verse stehen im Ṭawīl. Der Dichter probiert es aber auch im Wāfir, wo es dann dementsprechend anders klingt (Š 1/10):

*ṣawādiya yantazirna l-wirḍa minhu/...*

Die Späteren haben diese Formulierung nicht aufgenommen, weshalb man hier auch nicht von einer Formel sprechen kann. Eine Pointe ganz eigener Art hat sich *Ḍū r-Rumma* einfallen lassen, denn er schildert jedesmal die Aufbruchserwartung zunächst, wenn nicht gar überhaupt, aus der Sicht der wartenden Stuten. Und wiederum zeigt er damit, daß er ein altes Thema neu und originell gestalten kann.

4. Weitere Themen, *fa-ḡalla*. Der Aufbruchserwartungsabschnitt kann noch um weitere Elemente erweitert werden. Der still auf dem Hügel stehende Hengst hat die Dichter oft zu Vergleichen angeregt<sup>45</sup>. Hin und wieder wird die Hitze des Tages der Erwartung geschildert (aḤ 10, Aḥ 3/16, dR 39/64). *Ḍū r-Rumma* erzählt, wie die Tiere die sie plagenden Bremsen verscheuchen (dR 25/35f., 33/49, 51). Ka'b fügt in seiner Schilderung eine fünf Verse lange Beschreibung des Hengstes - vom Hals bis zu den Nüstern - ein (K 13/12-16).

Die „Aufbruchserwartung“ erlebt keine so starke allmähliche Ausweitung wie der „Hochsommereinbruch“. Dem Dichter stehen hier insgesamt weniger Themen zur Disposition als dort. Auch die Länge der „Aufbruchserwartung“ bleibt bis in die Omayyadenzeit relativ konstant und schwankt in der Regel zwischen einem Vers und zwei Versen. Aus dem Rahmen fallen nur K 13, wo man die Hengstbeschreibung aber besser als Exkurs wertet, und Š 16/7-11, wo aš-Šammāḥ alle Motive dieses Abschnitts exemplarisch vorführt. Von diesen, sicherlich auch von den Zeitgenossen als Ausnahmefälle betrachteten Beispielen abgesehen, überschreitet erst - wie könnte es anders sein! - *Ḍū r-Rumma* die bis dahin geltenden Grenzen regelmäßig. Zwei seiner Aufbruchserwartungen sind drei, drei sind gar vier Verse lang.

Obwohl die „Aufbruchserwartung“ immerhin dreißigmal im Korpus vorkommt, und obwohl die Dichter nur über relativ wenig Themen zu ihrer Gestaltung verfügen, ist Formelhaftigkeit nur in Ansätzen zu beobachten, wie wir gesehen haben. Anders zu werten ist die Omnipräsenz des Verbums *ḡalla* in diesem Abschnitt. Ziemlich

45 Vgl. unten S. 185f.

genau 70% aller Belege dieses Allerweltsworts im Korpus stehen in diesem Episodenabschnitt. Die häufige Verwendung dieses Worts erklärt sich schon aus dem einleitend dargestellten Wechsel der Zeitperspektive. Denn welches Wort wäre besser geeignet, die neue Fixierung der erzählten Zeit auf einen bestimmten Tag zum Ausdruck zu bringen, als eben *zalla* „den Tag zubringen“. Von Rabi'a an beginnen immer mehr „Aufbruchserwartungen“ mit dem Wort *fa-zalla* „dann - eines Tages nämlich - verbringt er den Tag damit, daß ...“ (bei Aus hieß es noch *fa-'adhā*). So wurde *fa-zalla* am Versanfang so etwas wie ein Kennwort für den Beginn der „Aufbruchserwartung“, und es bekam damit eine ähnliche textgliedernde Funktion wie die *fa-'awradahā*-Initiale. Diese Funktion behält *fa-zalla* auch noch in den spätesten Episoden unseres Korpus bei.

## 5.7 Aufbruch und Marsch zur Tränke

Eine wenigstens kurze Schilderung des Aufbruchs und des Marsches zur Tränke bleibt ein unverzichtbarer Bestandteil jeder Langepisode. Nur in Aus, Z III und A 15 ist dieser Abschnitt so gut wie ganz ausgelassen worden. Und in der sehr unordentlichen Onagerepisode UbH 4 sowie in Š 2 und ŠG, beides Sonderfälle ganz eigener Art, ist zwar viel vom Laufen die Rede, aber nicht explizit von einem Lauf zur Tränke.

Die Länge des Marschabschnitts variiert beträchtlich. Aber wie lang er auch immer sein mag, sein Inhalt beschränkt sich meist auf zwei Themen: das Treibeverhalten des Hengstes und die Schilderung des schnellen Laufens, beides oft schon verbal eng miteinander verknüpft. Da dies auch das Hauptthema der Kurzepisoden ist, ist kein anderer Aspekt des Onagerlebens öfter bedichtet worden als dieser, ja wahrscheinlich ist es sogar der älteste und ursprünglichste Bestandteil der Episode, denn Ungestüm und Schnelligkeit sind ja das *Tertium comparationis* im Vergleich Kamel - Onager.

Zunächst muß aber von einem Motiv die Rede sein, das entweder zwischen „Hochsommereinbruch“ und „Marsch zur Tränke“ (Z III 18, A 15/15, L 11/32, K 14/48, aD 1/21), vor der „Aufbruchserwartung“ (Aḥ 3/15, 37/15) oder auch danach (Aus 36, Aḥ 37/17) steht (außer diesen: A 65/32, ähnlich Um 31). Den genannten Stellen ist gemein, daß sie bedeuten „der Hengst erinnert sich/erinnert seine Stuten an eine Tränke“, und daß dies mit einer Ableitung der

Wurzel *ḡkr* ausgedrückt wird. Der Ausdruck kommt in verschiedenen Metren vor und die Formulierungen unterscheiden sich von Mal zu Mal erheblich. Lediglich folgende Stellen könnte man als formelhaft zusammenstellen: a) Aus 36A, A 15/15B, Aḥ 3/15A, Aḥ 37/15A (alle beginnen mit *taḡakkara*; außer Aḥ 3, das im Basīṭ steht, stehen alle im Ṭawīl), b) L 11/32A (Wāfir), Um 31A Var. (Mutaqārib), Aḥ 37/17A (Ṭawīl), Aḥ 140/27A (Basīṭ) (alle beginnen mit *wa-ḡak-karahā*, Aḥ 140 ohne *wa-* am Anfang). Aber um eine Formel handelt es sich auch hier nicht, sondern um Wiederaufnahme einer griffigen Formulierung, die nur deshalb zur Beinahe-Formel geworden ist, weil al-Aḥṭal besonderen Gefallen daran gefunden hat und sie stets witzig einsetzt. So wird der Vers Aḥ 37/15 die Zuhörer überrascht haben, weil sich der Hengst dort an eine Tränke erinnert, in der gar kein Wasser ist. Aber zwei Verse später erinnert er seine Stuten an eine diesmal gefüllte Tränke, verwendet also nach einer Formulierung aus Gruppe a) noch eine aus Gruppe b). Die Wendung *wa-ḡakkarahā* kann man, wie ja auch geschehen, in vielen Metren verwenden, im Basīṭ aber nicht, es sei denn, man läßt das *wa-* weg. Dann hat man aber ein unschönes „in der Luft hängendes“ Perfekt, es sei denn, das Verbum leitet einen Relativsatz oder den Nachsatz zu *ḡattā* (meist nach *ḡattā ʿidā*) oder einer anderen Partikel nach einem Einschub ein. Sonst kommen nicht durch eine Partikel eingeleitete Perfektverben am Versanfang i.K. kaum vor. Aḥ 140/27 ist aber Nachsatz zu einem *ḡattā (ʿidā)*, das allerdings sechs Verse voransteht (V. 21). Auch hier werden die Zuhörer verblüfft über die ungewöhnliche Wendung der Dinge gewesen sein.

Der Lauf zur Tränke ist mehr ein Treiben zur Tränke als ein gewöhnlicher Lauf. Meist beginnt er damit, daß es heißt, der Hengst treibe seine Stuten an oder dirigiere sie da und dort hin. Das dazu verwendete Verbum ist in den vorislamischen Episoden meist eines von denjenigen, die auch in der Stuteneinführung verwendet werden (*ʿaranna*: AbQ 21, IQ 34/20, *yašullu*: N 6/11). Später treten Formulierungen wie *yuhayyiḡuhā/hayyaḡahā*, *hāḡahā*, *yammamahā*, *waḡḡahahā*, *tawaḡḡā bihā*, oder, oft bei den Omayyadendichtern, kurz *fa-rāḡa* an deren Stelle. Einige dieser Verben kommen, jeweils am Vers- oder Halbversanfang, öfter vor, oft in Gedichten unterschiedlicher Metren, stets mit wechselnder Fortsetzung, keines jedoch so häufig (das häufigste ist *fa-/wa-hayyaḡahā/-hunna*, fünfmal), daß man von einer Initialformel wie bei *fa-ʿawradahā* sprechen könnte.

Der Aufbruch zur Tränke erfolgt stets abends, kurz vor oder nach Sonnenuntergang oder auch erst bei stockdunkler Nacht. Da sich hierin alle Dichter einig sind, da sie diesen Sachverhalt auch immer wieder deutlich ausdrücken (um nur einige Stellen zu nennen: L 15/26f., K 6/30, 13/21, 14/48, RbM I 12, DbD 12, Mut 12, bMuq 30/23, Š 16/12, Aḥ 3/18, dR 6/44 etc.), ja das ganze Auf-dem-Hügel-Stehen der „Aufbruchserwartung“ erst dadurch Sinn bekommt, daß der Hengst auf den Sonnenuntergang wartet, muß diesem Topos eine reale Gegebenheit zugrunde liegen, auch wenn ein solches Verhalten bei Onagern oder anderen Pferden meines Wissens noch nicht beobachtet worden ist. Schließlich erhält der Hengst nach seiner Gewohnheit, den Weg zur Tränke nachts zurückzulegen, auch das Ersatzwort *qārīb*.

Nachdem die Tiere des Abends oder des Nachts aufgebrochen sind, kommen sie noch in der Nacht oder in der Morgendämmerung bei der Tränke an. Eine solche nächtliche oder frühmorgendliche Ankunft wird erwähnt oder angedeutet: IQ 34/21, L 35/23, RbM I 14, II 27f., DbD 14, bMuq 22/19, Š 6/23, aD 1/26, Aḥ 9/42, Ra 34/42f., dR 1/49, 6/45, 14/48, 25/41. Aus einigen dieser Stellen geht klar hervor, daß zwischen Aufbruch und Ankunft genau eine Nacht liegt, aber auch bei den anderen hat man sich dies so vorzustellen. Dies muß man wohl als literarische Fiktion ansehen, zu der die Dichter greifen, um nicht erneut mit dem Problem einer Asymmetrie zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit konfrontiert zu werden. Denn immerhin ist dieser „Marsch zur Tränke“ ja die jahreszeitliche Wanderung, die sich, wie u.a. aus den Ortsnamenreihen hervorgeht, gelegentlich über Hunderte von Kilometern erstreckt. Diese kleine Unstimmigkeit muß man der wirkungsvolleren Gestaltung der Episoden zuliebe eben in Kauf nehmen. Immerhin ist in Mut 12 und L 11/34 von einer *ḥims*-Periode die Rede, und al-Aḥṭal spricht Aḥ 37/26 von drei durchwanderten Nächten.

Zwischen diesen beiden zeitlichen Polen erstreckt sich der Nachtmarsch, der aber von den Dichtern so geschildert wird, als vollziehe er sich tagsüber und als könne man alles genau beobachten. Geschildert wird der schnelle Lauf der Tiere, der durch Vergleiche bereichert wird, und die Staubwolke, die sie aufwirbeln. Geschildert wird, wie der Hengst die Stuten von hinten treibt, besonders jene, die aus der Marschordnung ausscheren, wie die Stuten sich zur Wehr setzen, wie es zu einem Wettlauf zwischen Hengst und Stuten kommt und so weiter. Der Laufabschnitt bietet auch Platz

für all jene Themen, die keinen festen Ort in der Episode haben, etwa eine Schilderung des Geschreis (bei L 11/35-38 ein regelrechter Geschrei-Exkurs), oder man denke an den Embryonen-Exkurs K 14/43-46 und seine Nachahmung durch al-Aḥṭal (Aḥ 9/38-41). Durch solche Exkurse bekommt dieser Episodenabschnitt oft recht beachtliche Länge.

Über die Laufschilderungen, die sowohl im „Marsch zur Tränke“ als auch in Kurzepisoden vorkommen können, läßt sich nicht viel Allgemeines sagen. Es seien deshalb hier lediglich die Stellen zusammengetragen, in denen jeweils ein charakteristisches Thema der Laufschilderung vorkommt. Berücksichtigt wurden alle Episoden des Korpus. Manche Stellen werden mehrfach genannt:

a) Relativ ausführliche Schilderung: Aus 51-54, Bi 10-13, Z I 21-24, 26, N 6/12f., 14/9f., A 15/13f., 22f., L 4/13, 11/39f., 15/27-29, 35/21f., K 7/38, RbM II 24f., DbD 12f., Mut 13, aTQ 28-31, HbH 5f., Hut 3/10f., bMuq 16/16f., 19, Š 2/56, ŠG 16f., UbH 2/11, 4/16-19, Um 39-44, 65-67, Aḥ 3/26-28, 37/18f., 29-31, 49/14f., 21, 140/28-30, Ra 37/57, 59, dR 1/43, 60f., 12/74, 25/39f., 52, 27/70f.

b) Aufwirbeln von Staub, Staubwolke, Davonschleudern von Kies: Aus 53, Bi 12, Z I 24, II 9, N 6/12, 14/10, A 15/13, 22, 21/18, LM 31, L 11/40, 35/21, K 7/23, aTQ 29f., HbH 5, Hut 3/11, 102/14, bMuq 16/16, 19, Š 1/21, 11/22, aH 12, ŠG 16f., UbH 4/19, Aḥ 3/28, 31/24, dR 14/63, 27/70f., 33/56.

c) Hufe (zerschmettern Steine, werden beschrieben, verglichen): IQ 10/11, Z III 16, N 14/10, L 35/22, K 7/38, 14/47, HbH 6, bMuq 30/26, Š 2/49, Aḥ 3/19, 37/29-31, 49/21, 140/30, dR 1/60, 12/74, 14/43, 25/32, 27/70, 28/50.

d) Beine: Aus 52, Z I 23, L 11/39, K 7/15, 13/33, 43, 14/37, aTQ 23, bMuq 22/16f., Š 6/20.

e) Wettlauf, Nebeneinanderlaufen: Aus 54, Bi 11, Z I 22, 26, N 6/9, 14/9, A 15/13f., L 15/28, RbM II 24f., Mut 9, 13, Hut 3/10, bMuq 16/17, Š 2/56, aD 3/8, Aḥ 9/29, Ra 37/45, 59, dR 25/39.

f) Lauf: Vergleich: A 15/13, 23, Š 16/20, UbH 2/11, 4/16, Um 42f., 66, Aḥ 3/26, 37/19, dR 14/44, 25/52.

g) Vergleich des Laufenden wegen der Schnelligkeit: Bi 10, Z I 21, L 4/13, Mut 13, Um 67, Aḥ 140/13, 28, Ra 34/48, dR 1/61.

h) Laufen in schwierigem Gelände, verschiedene Geländeformen: Bi 11, Z I 23, N 6/12f., 14/10, RbM II 24f., HbH 5f., Š 2/56, UbH 4/19, Ra 37/59.

## 5.8 Ankunft bei der Tränke, Tränkeszene

Mit der Ankunft bei der Tränke ist die durch den Hochsommereinbruch entstandene Krise überwunden, das Problem gelöst, der (erste) Handlungsstrang mit einem „Happy-End“ abgeschlossen. Fehlt die Ankunft bei der Tränke, haben wir entweder eine Kurzepisode vor uns, in der ja keine abgeschlossene Handlung berichtet wird, oder die Langepisode bleibt ohne befriedigenden Schluß. Hätten sich die altarabischen Dichter nicht gescheut, alles einmal auszuprobieren, dann könnten wir das Fehlen bzw. Vorhandensein einer Ankunft bei einer Tränke als sicheres Unterscheidungsmerkmal zwischen Kurz- und Langepisode werten. So aber bleibt uns nichts übrig, als die Ausnahmen aufzuzählen: In N 6, K 14, Š 2, Š 7 und Aḥ 140 wird jeweils eine Tränke als Ziel des Marsches angegeben, ohne daß die Ankunft dort explizit geschildert würde. In K 14 und Š 2 folgt sogar eine Jagdschilderung, die eine Ankunft an der Tränke ja voraussetzt. Die anderen – ebenso qR 46, wo eine Tränke gar nicht erwähnt wird – brechen einfach vor der Ankunft bei der Tränke ab (ohne daß man durchweg den Textzustand dafür verantwortlich machen kann). Trotzdem kommt man nicht umhin, diese Episoden als richtige Langepisoden zu klassifizieren. Die Gründe sind in den Interpretationen der jeweiligen Episoden näher dargelegt. In der Episode aṬQ wird zwar eine Tränke ganz ausführlich beschrieben, doch existiert diese Tränke einstweilen nur in der Phantasie der Tiere. Eine Ankunft dort wird nicht erwähnt. Da es in der altarabischen Dichtung nichts gibt, was es nicht gibt, gibt es auch zwei Kurzepisoden, in denen eine Tränke vorkommt: IQ 4 und Š 18.

Die älteste, einfachste und häufigste Methode, die Ankunft bei der Tränke auszudrücken, ist die *fa-ʿawradahā*-Initiale. Der Ausdruck *fa-ʿawradahā* (Š 6/21 und Š 8/52 *fa-ʿawradahunna*, aṬQ 24 *fa-ʿawradahū*) „dann läßt er (der Hengst) sie (die Stuten) zur Tränke hinabsteigen“, kommt im Korpus 24mal vor, stets am Versanfang, nur L 11/39 und Š 1/14 am Anfang des zweiten Halbverses:

Ṭawīl:

- IQ 10/10: *fa-ʿawradahā māʿan qalīlan ʿanīsuhū / ...*  
 IQ 34/21: *fa-ʿawradahā min ʿāḥiri l-layli mašraban / ...*  
 Aus 38: *fa-ʿawradahā t-taqrība wa-š-šadda manḥalan / ...*  
 A 15/16: *fa-ʿawradahā ʿaynan mina s-Sifi riywatan / ...*  
 L 12/10: *fa-ʿawradahā masḡūratan taḥta ḡābatin / ...*

- K 13/31: *fa-ʿawradahā fī ʿukwati l-layli ǧawšanan / li-ʿakfālihā ...*  
 ḌbḌ 14: *fa-ʿawradahā wa-l-laylu muʿtakiru d-duǧā / šarāʿiʿa ...*  
 aṬQ 24: *fa-ʿawradahū z-zannu l-muraǧǧimu furṣatan / ...*  
 Š 8/52: *fa-ʿawradahunna l-mawra mawra Hamāmatin / ...*  
 Š 16/14: *fa-ʿawradahā māʿan bi-Ġaḍwara ʿāǧinan / ...*  
 ḍR 28/49: *fa-ʿawradahā masǧūratan ḍāta ʿarmaḍin / ...*

#### Wāfir:

- AbQ 22: *fa-ʿawradahā ʿalā ṭimlin yamānin / ...*  
 Z I 20: *fa-ʿawradahā ḥiyāḍa Ṣunaybiʿātin / ...*  
 L 11/39: *... / wa-ʿawradahā ʿalā ʿūǧin ṭiwālī//*  
 L 11/41: *fa-ʿawradahā l-ʿirāka wa-lam yaḍudhā / ...*  
 RbM II 27: *fa-ʿawradahā wa-lawnu l-layli dāǧin / ...*  
 bMuq 22/19: *fa-ʿawradahā māʿa l-ʿibšāri ḍaḥlan / ...*  
 Š 1/14: *... / fa-ʿawradahā ʿawāǧina ṭamiyāti//*  
 Š 6/21: *fa-ʿawradahunna taqrīban wa-šaddan / šarāʿiʿa ...*

#### Mutaqārib:

- K 7/22: *fa-ʿawradahā ṭamiyāti l-ǧimāmi / ...*  
 RbM I 14: *fa-ʿawradahā māʿa ḍawʿi ṣ-šabāḥi / šarāʿiʿa ...*  
 Um 31: *fa-ʿawradahā fayḥu naǧmi l-furū- / ḡi ...*  
 Um 46: *fa-ʿawradahā mustaḥīra l-ǧimā- / mi ...*  
 Um 52: *fa-ʿawradahā marṣadan ḥāfiẓan / ...*

Vergleicht man diese 24 Beispiele, in denen *fa-ʿawradahā* am Vers- oder Halbversanfang vorkommt (in anderer Position kommt *ʿawrada* übrigens nur Aḥ 3/18 vor), dann findet man zwar zweimal die Formulierung *fa-ʿawradahā māʿan* (IQ 10, Š 16) und zweimal *fa-ʿawradahā masǧūratan* (L 12, ḍR 28), aber von diesen sicherlich zufälligen (beachte auch den großen zeitlichen Abstand!), überdies nur je ein Wort langen Übereinstimmungen abgesehen, fahren die Dichter nach *fa-ʿawradahā* mit einer jeweils unterschiedlichen, individuellen Formulierung fort. Freilich steht sehr oft nach *fa-ʿawradahā* eine Bezeichnung für irgendeine Art von Wasserstelle, freilich tritt davor oft eine Zeit- oder Umstandsbestimmung, aber nie wird, egal in welchem Metrum, eine der Einleitungsformel oder der „Frühjahrsweideformel“ vergleichbare Strukturierung des Halbverses erreicht. Es handelt sich bei der *fa-ʿawradahā*-Formel also um eine Initialformel<sup>46</sup>.

46 Vgl. unten S. 206.



Von den sieben im Korpus vertretenen Metren paßt *fa-'awradahā* in drei. In all diesen Metren ist es jeweils mehrmals belegt, in allen dreien wird es ohne Unterschied angewendet. In den Metren, in die es nicht paßt (vor allem Kāmil und Basīṭ), gibt es gar keine entsprechende Formel, vielmehr muß der Dichter dort jeweils eine ganz neue Formulierung für den sonst durch *fa-'awradahā* ausgedrückten Sachverhalt finden. Nur al-Aḥṭal hat einmal versucht, das *fa-'awradahā* in den Basīṭ zu übernehmen (Aḥ 3/22). Da er zu diesem Zweck das verseinleitende *fa-* weglassen mußte (das aber eigentlich ganz unentbehrlich ist, da die *fa-'awradahā*-Initiale ja gerade wegen ihrer textgliedernden Funktion verwendet wird, diese Funktion aber eben durch das *fa-* ausgedrückt wird), beginnt der Vers nun mit nicht eingeleitetem Perfekt, das der Dichter, anders als ihm dies mit dem *ḍakkarahā* Aḥ 140/27 gelungen ist, nicht in den Textzusammenhang zu integrieren versteht.

Die *fa-'awradahā*-Initiale kommt in den frühesten und den spätesten Texten des Korpus vor, ebenso wie abweichende Formulierungen vom Anfang bis zum Ende bezeugt sind. Trotzdem war die Initiale nicht zu allen Zeiten gleichermaßen beliebt. In den fünf Langepisoden von Dichtern der Gruppe I, in denen die *fa-'awradahā*-Initiale stehen könnte (weil es 1. Langepisoden sind und sie 2. in einem der drei passenden Metren stehen), steht sie auch tatsächlich (AbQ, IQ 10, 34, Aus, Z I). In den Episoden der Dichter aus den Gruppen II, III und IV steht sie immer noch in den allermeisten Fällen, in denen sie stehen könnte, fehlt aber hin und wieder (L 35, K 6, 'AbT, Š 2, 7). Bei den Dichtern der Omayyadenzeit hört die Verwendung der Initiale schlagartig auf. Von den neun Langepisoden aus Gruppe VI, in denen wir sie erwarten würden (so wenig wegen der zunehmenden Beliebtheit des Metrums Basīṭ), kommt sie nur ein einziges Mal vor (dR 28). Die *fa-'awradahā*-Initiale kommt also in voromayyadischer Zeit fast immer vor, wo sie vorkommen kann, bei den drei in unser Korpus aufgenommenen Omayyadendichtern dagegen fast nie. Nur bei den Ḥudāiliten ist alles umgekehrt. Vier Episoden könnten die Formel enthalten, aber nur in einer einzigen steht sie tatsächlich. Und diese eine stammt aus der Omayyadenzeit und ist die späteste der vier. Wie zur Entschädigung dafür setzt der Dichter die Initiale in ihr aber gleich dreimal ein.

Die *fa-'awradahā*-Initiale hat, wie bereits angedeutet, vor allem textstrukturierende Funktion. Ähnlich wie die Einleitungsformel an einem thematischen Wendepunkt der Qaṣīde steht, markiert die

*fa-'awradahā*-Initiale einen Wendepunkt innerhalb der Episode, nämlich den Abschluß des vorausgehenden Handlungsstrangs. Die *fa-'awradahā*-Initiale wird wie ein Leitmotiv verwendet, ein Leitmotiv nicht innerhalb eines Werks, denn in jeder Episode (außer Um) kommt sie nur einmal vor, sondern ein Leitmotiv innerhalb des Genres der Onager-episode, denn als Leitmotiv erkennt man die Initiale natürlich nur dann, wenn man schon mehrere Episoden kennt. Aber weil die Hörer die Initiale schon aus anderen Episoden kennen, ist sie Trägerin vieler Konnotationen. Die Hörer erinnern sich, wie sie in anderen Episoden verwendet worden ist, was dort davor und danach geschehen ist, und sie können, vom Fixpunkt der *fa-'awradahā*-Initiale ausgehend, die Episoden leichter zueinander parallel setzen. Hauptsächlich wegen dieser ihrer leitmotivischen und textstrukturierenden Funktion ist die *fa-'awradahā*-Initiale so lange so beliebt gewesen. Zudem konnte der Dichter seine Geschicklichkeit dadurch beweisen, daß er eine andere Fortsetzung des Verses nach *fa-'awradahā* fand als seine Vorgänger. Ansonsten bietet die Formel kaum Möglichkeiten zu origineller Umgestaltung. Die witzigste Idee hatte sicherlich Abū Ṭamahān, bei dem nicht der Hengst seine Stuten, sondern die Überlegung den Hengst zur Tränke treibt. Bei ihm heißt es dementsprechend nicht *fa-'awradahā*, sondern *fa-'awradahū*.

Der *fa-'awradahā*-Initiale bzw. einer dieser entsprechenden Formulierung schließen sich oft Bezeichnungen für „Tränke“, „Wasser“ oder für bestimmte Arten von Wasserstellen an (z.B. *mā'*, *mašrab*, *bārid*, *'ayn*, *masğūra*, *ḥiyād*, *ḍaḥl*, *'awāḡin*, *šarā'i'*, *ṭamiyāt* etc.). Oft sind es metonymische Ausdrücke. Darauf kann wiederum eine kurze Beschreibung der Wasserstelle folgen. Doch hier hat der Dichter völlig freie Hand. Er kann auf eine Beschreibung ganz verzichten (sehr radikal AbQ 22), oder eine zwei oder drei Verse lange Tränkebeschreibung mit „Saufszene“ gestalten. Vor allem dann, wenn keine Jagdschilderung folgt, die „Saufszene“ also der einzige Höhepunkt der Episode ist, muß er diese Szene sorgfältig ausmalen. Besonders reizvoll sind deshalb die Tränkeszenen Labīds, der dem Verhalten der Tiere am Wasserloch immer größte Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Eine Tränke kann aber auch bereits an einer früheren Stelle der Episode geschildert worden sein, nämlich dort, wo davon die Rede war, daß der Hengst bei Hochsommereinbruch an eine Tränke denkt bzw. seine Stuten daran erinnert. Eine solche imaginierte Tränke finden wir Aus 36f., L 11/32, aṬQ 24-27, Š 6/14, Aḥ 140/27.

Es ist schon erwähnt worden, daß die Tiere stets am frühen Morgen, wenn nicht gar noch bei Nacht an der Tränke ankommen. Die Wasserstelle ist abgelegen, sie wird nie oder nur selten von Menschen besucht, „von keiner Schafherde getrübt“, wie aš-Šammāḥ dies Š 6/21 hübsch ausdrückt (außerdem IQ 4/22, 10/10, Z I 25, L 11/32, Huṭ 102/16, UbḤ 4/23).

Sehr oft wird erwähnt, daß die Wasserstelle schier überfließt, daß sie zum Durststillen genug Wasser hat etc., was meist schon in der metonymischen Bezeichnung der Wasserstelle zum Ausdruck kommt (*tāmin*, *rawiyy*, *mašgūr*, dagegen *ḍaḥl* bMuq 22/19). Das Wasser ist kühl, meist süß, selten auch salzig<sup>47</sup>. Im Wasser schwimmt „Wassergrün“ (*tuḥlub*), also Wasserpflanzen und Algen, es ist algenbedeckt, algentrüb (*āḡin*), von verschiedenen anderen Pflanzen umgeben (Aus 37, Z II 11, LM 34f., L 12/10, Mut 14, aṬQ 26, Š 7/27, aḤ 15, Ra 37/48, dR 1/51, 12/75). Vögel halten sich dort auf (Aus 38, ḤbḤ 7a, Š 14/29), weshalb auf und neben dem Wasser ausgefallene Federn liegen (Š 1/15, UbḤ 4/24, Um 49). Wasserläufer springen auf dem Wasser herum (Aus 36), Mücken summen (Aḥ 37/28). Nur einmal werden Fische erwähnt (dR 1/50). Die beliebtesten Bewohner der Wasserlöcher sind aber die Frösche, die zu erwähnen die Dichter nicht müde werden: L 15/30f., K 7/25, 13/21, bMuq 22/19, Š 8/43a, dR 1/50, 6/45, 12/75, 14/40, 25/44, 27/68. Wie man sieht, hat Dū r-Rumma diese Amphibien wie kein anderer ins Herz geschlossen. Nur in einer einzigen seiner Tränkebeschreibungen (dR 28/49) läßt er sie unerwähnt.

So bietet die Tränke- und Saufschilderung den Dichtern wieder Gelegenheit, ihre Phantasie und Naturkenntnis zu zeigen und läßt ihnen reichlich Spielraum zur individuellen Gestaltung, weshalb auch hier in der allgemeinen Darstellung nichts weiter dazu gesagt werden muß.

## 5.9 Jagdszene

Nichts unterscheidet die Langepisoden so sehr voneinander wie das Vorhandensein bzw. Fehlen einer Jagdszene. Jene Episoden aber, die eine Jagdschilderung enthalten, werden durch diese in zwei Teile geteilt. Mit der Ankunft bei der Tränke ist der erste Handlungsstrang,

---

47 Vgl. oben S. 26.

bestehend aus Exposition, Krise ( $\hat{=}$  Hochsommereinbruch), Handlung zur Behebung der Krise ( $\hat{=}$  Marsch zur Tränke) und Lösung ( $\hat{=}$  Ankunft bei der Tränke) an sein Ende gekommen. Die Handlung kann aber durch einen zweiten Handlungsstrang fortgesetzt werden, in dem die Situation an der Tränke zur neuen Exposition wird und durch das Vorhandensein eines Jägers eine neue Krisensituation entsteht, die im Schuß ihren Höhepunkt und gleichzeitig ihre Auflösung erfährt.

Wie man sieht, ist dieser zweite Handlungsstrang nicht einfach eine Verdoppelung des ersten, sondern von völlig verschiedenem Charakter. Vor allem kommt nun das Moment der Spannung hinzu, das im ersten Teil kaum auszumachen ist, und es bekommt der Jagdteil, und damit natürlich die ganze Episode, auch einen deutlich erkennbaren Höhepunkt. Für die Dichter bedeutet dies eine enorme Aufgabe, Herausforderung und zugleich Möglichkeit. Da ihnen auch hier die Tradition hilfreiche Hand bot, gelang es ihnen – von deren Schwierigkeiten bei der Darstellung epischer Vorgänge schon die Rede war – erstaunlich oft und erstaunlich gut, zu rundum überzeugenden Lösungen zu gelangen.

Wenn wir von den Kurzepisoden und von jenen Episoden absehen, die zwar als Langepisoden zu werten sind, aber weder eine Ankunft bei der Tränke noch eine Jagdschilderung enthalten, bleiben 50 Episoden übrig. Von diesen enthalten 19 eine Schilderung der Tränke, jedoch keine Jagdszene, nämlich:

Gruppe I: IQ 10, 34, Z I, II; Gruppe II: LM, L 11, 12, 15, 35; Gruppe III: aTQ, HbH, HuT 102; Gruppe IV: bMuq 30, Š 6, 7, 14; Gruppe V: keine; Gruppe VI: Aḥ 37, dR 6, 33<sup>48</sup>.

Wie man sieht, geht der Anteil der Langepisoden ohne Jagdszene beständig zurück. Nur aus der Ġāhiliyya haben wir mehr Langepisoden ohne (vier) als mit (drei) Jagdszene. Doch bezeugen AbQ und Aus hinlänglich, daß die Jagdszene auch in vorislamischer Zeit nicht nur Bestandteil der Oryx-, sondern auch der Onagerepisode sein konnte. In den Gruppen II und III steht das Verhältnis umgekehrt. Acht Langepisoden haben keine, neun (einschließlich 'AbT) haben eine Jagdszene. Auffällig ist, daß einige Dichter (Ka'b, Rabī'a) immer, andere, vor allem Labīd, nie eine Jagdszene gestalten. Bei den Dichtern der Gruppe IV ist es kein individuelles Merkmal mehr, ob man

---

48 In IQ 10, K 6, HbH und dR 6 wird zwar ein Jäger erwähnt, von einer Jagdszene kann allerdings keine Rede sein.

eine Jagdszene einbaut oder nicht, vielmehr wird von Gedicht zu Gedicht neu darüber entschieden. Da aš-Šammāḥ gleichermaßen von Ka'b wie von Labīd gelernt hat, ist es nur konsequent, daß bei ihm manchmal ein Jäger auf der Lauer liegt (viermal), manchmal nicht (dreimal; bei Ibn Muqbil 1:1). In der Omayyadenzeit gehört ein Jäger unbedingt zur Norm einer Onagerlangepisode. Drei jägerlosen Onagerepisoden (zu denen noch die oben ausgenommenen Episoden Aḥ 140 und ḡR 46 gerechnet werden könnten) stehen zwölf Episoden gegenüber, in denen geschossen wird. Die Huḡailiten kommen, außer in ihren Kurzepisoden, nicht ohne Jagd aus.

In nachstehender Übersicht sind alle Episoden, in denen eine Jagdszene vorkommt, zusammengestellt. Nicht aufgenommen wird lediglich die ganz kurze Langepisode 'Abī, die fast ausschließlich aus einer Jagdszene besteht<sup>49</sup>.

	V	V/J	%
I. AbQ	19	11	58
Aus	31	12	39
Z III	16	7	44
II. A 15	15	6	40
K 7	35	12	34
K 13	35	20	57
K 14	25	7	28
III. RbM I	12	4	33
RbM II	12	4	33
PbP	14	5	36
Mut	11	2	18
IV. bMuq 22	14	4	29
Š 1	15	5	33
Š 2	23	2	9
Š 8	52	25	48
Š 16	21	5	24

	V	V/J	%
V. aḤ	12	6	50
ŠG	12	5	42
aD 1	21	7	33
UbH 4	35	14	30
Um	47	11	23
VI. Aḥ 3	15	2	13
Aḥ 9	21	4	19
Aḥ 49	11	5	45
Aḥ 152	7	1	14
Ra 34	19	3	16
Ra 37	22	5	23
ḡR 1	27	8	30
ḡR 12	25	9	36
ḡR 14	32	14	44
ḡR 25	30	4	13
ḡR 27	26	6	23
ḡR 28	15	1	7

49 Zur Tabelle: V = Zahl der Verse der Episode; V/J = Zahl der Verse der Jagdszene, und zwar einschließlich der Verse, in denen nur von den Tieren die Rede ist, die aber innerhalb der Jagdszene stehen (etwa, wenn nach der Schilderung des Jägers zuerst die saufenden Tiere beschrieben werden, ehe es zum Schuß kommt), und ausschließlich der die Flucht schildernden Schlußverse; % = Prozentsatz der Jagdverse in der Episode.

Wie man der Tabelle entnehmen kann, nimmt die Jagdszene, wo sie vorkommt, stets einen erheblichen Teil der Episode ein. Durchschnittlich entfällt ziemlich genau ein Drittel aller Verse solcher Episoden auf die Jagdszene. In den Gruppen I und II ist es durchschnittlich etwas mehr, in Gruppe VI etwas weniger. Wenn nämlich, wie bei den Dichtern der Gruppe VI, die Episoden insgesamt länger werden, dann werden vor allem die Naturschilderungen länger. Die Jagdszene ist, weil ja die Spannung aufrecht erhalten werden muß, nicht beliebig verlängerbar.

Die jeweilige Länge des Jagdabschnitts ist ein charakteristisches und wichtiges Merkmal jeder Episode. In allen Fällen, in denen dieser Abschnitt überdurchschnittlich lang oder kurz ist (prozentual am längsten in AbQ, K 13, aH, Š 8, am kürzesten dR 28), handelt es sich um stark aus dem Rahmen fallende Episoden. Dergleichen muß aber in den jeweiligen Interpretationen besprochen werden.

Was nun den Ausgang der Jagd betrifft, so ist man seit dem Mittelalter der Meinung, in den altarabischen Onagerepisoden würden die Tiere stets überleben, mit Ausnahme der Episoden in den *ḥudailitischen* Trauergedichten, wo sie alle sterben müssen<sup>50</sup>. Dies ist im Prinzip richtig, doch darf man wieder einmal nicht vergessen, daß es in der altarabischen Dichtung nichts gibt, was es nicht gibt. Im einzelnen kann man folgende Verlustbilanz aufmachen:

- In 24 Episoden von 34 kommen alle Onager mit dem Schrecken davon;

- zu diesen sind die vier Fälle K 14, Š 2, Š 8 und Aḥ 9 hinzuzuzählen, in denen es aus jeweils unterschiedlichen, zur Stelle zu besprechenden Gründen zu keiner Begegnung zwischen Onagern und Jäger kommt;

- in sechs Episoden sind dagegen Opfer zu beklagen. Dabei sind entweder a) alle Onager tot, so in UbH 4 (wo nur ein einzelner Hengst vorkommt), in ŠĠ (zwei Hengste) und in aD 1 (ganze Herde); b) nur der Hengst ist tot, die Stuten überleben (aH); c) alle Stuten finden den Tod, der Hengst überlebt (Um); d) eine Stute muß sterben, der Hengst und die anderen Stuten überleben (Š 16).

Von letzteren sind nur die unter a) und b) notierten Episoden Teil eines Trauergedichts. Die Episode Um ist zwar *ḥudailitisch*,

---

50 Vgl. El Tayib: Pre-Islamic poetry 55.

aber Teil einer ganz gewöhnlichen Qaṣīde. Š 16 ist weder huḍailitisch noch Teil eines Trauergedichts. In diesen beiden Episoden fällt, anders als bei den Episoden im „Beispielteil“ eines Trauergedichts, die Stute bzw. fallen die Stuten dem Jäger zum Opfer, was in Š 16 äußerst rührend und ergreifend geschildert wird. Die Hauptperson, der Hengst nämlich, überlebt. Der Hengst wiederum muß in den Trauergedichten sterben, entweder nur dieser (aḤ, UbḤ 4, zwei Hengste ŠĠ), oder, ganz unrealistisch, der Hengst samt den Stuten (aḌ 1; ein solch unrealistisches Gemetzel auch Um). Es überrascht nach dem Gesagten wohl nicht mehr, daß es in aḌ 3 auch eine Onagerepisode gibt, die zwar Teil eines huḍailitischen Trauergedichts ist (oder doch so aussieht), aber keine Jagdszene enthält.

Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, daß es keine Verwundeten gibt. Obwohl dies in der Realität recht oft vorgekommen sein muß<sup>51</sup>, hätte ein angeschossener Onager nicht sinnvoll in die Episode integriert werden können, weshalb konsequenterweise die Narben und Wunden, die die Hengste oft aufweisen, in den Gedichten immer von anderen Onagern, nie von einem Menschen stammen.

Trotz ihrer Wichtigkeit beginnt die Jagdschilderung in der Regel ganz unspektakulär mit der prosaischen Feststellung, daß die Onager an der Tränke auf einen Jäger treffen, daß vor ihnen schon ein Jäger zur Tränke gekommen ist, daß an der Tränke ein Jäger lauert etc. Niemals ist versucht worden, diese Mitteilung in eine Formel zu gießen, selten genug, daß sich in zwei Episoden ein Verb wiederholt (lāqa Aus 39, Mut 15; šādafa A 15/19, K 7/26; UbḤ 4/28 wird die Formulierung aḤ 13 übernommen). Meist wird der Jäger ohnehin in einem Nominalsatz vorgestellt. Sieht man von den beiden Stellen ab, in denen der Jäger noch in dem Vers auftritt, der durch die fa-ʿawradahā-Initiale eingeleitet wird (AbQ 22, Um 52), wird der Vers des Jägerauftritts nur in fünf der 34 Jagdschilderungen durch fa-Perfekt eingeleitet.

Dies alles zeigt bereits, was die explizite Formulierung mancher Stelle nur bestätigt: Die Einführung des Jägers wird in den meisten Episoden als Teil der Tränkeszene gestaltet, zwar in der Regel nach der eigentlichen Tränkebeschreibung, aber doch nicht deutlich von dieser getrennt. Der Jäger wird quasi als zum Inventar der

51 Vgl. oben S. 59; beachte auch die hyperbolische Formulierung, der Jäger lasse das Wild nicht angeschossen entkommen (K 7/28, UbḤ 4/28, Aḥ 9/49).

Tränke gehörig vorgestellt. Im Gegensatz dazu ist die Jagdszene in der Antilopenepisode, soweit ich sehe, stets als eigener Abschnitt gestaltet. Die Ankunft des Jägers mit seinen Hunden wird mit *fa*-Perfekt eingeleitet, die Hunde (nicht der Jäger, der oft gar nicht erwähnt wird) haben auch z.T. konventionelle Metonymien, ebenso wie die Antilope und die Onager.

Die Situation in der Onagerepisode ist aber von der in der Antilopenepisode völlig verschieden. Der Onagerjäger lauert auf die Tiere, muß also schon vor diesen zur Tränke gekommen sein. Anders als in der Antilopenepisode kommt also nicht der Jäger zum Wild, sondern das Wild zum Jäger, d.h. zur Tränke, wo sich der Jäger schon länger aufhält. Man kann nun, wie die Dichter der Episoden AbQ und Um dies taten, schlicht sagen, daß der Hengst seine Stuten zum Jäger hinuntersteigen läßt. Die Zuhörer werden überrascht gewesen sein. Sonst hat man die Wirklichkeit aber weniger verkürzt dargestellt und zuerst die Ankunft der Tiere bei der Tränke geschildert, wobei man sich gegebenenfalls der *fa*-*ʿawradahā*-Initiale bedient hat. In diesem Vers liegt mithin der eigentliche Texteschnitt. Die Einführung des Jägers ist dann, trotz der Bedeutung des Sachverhalts, nichts als die bloße Beschreibung eines Zustands.

Für die Dichter ergibt sich daraus eine große Gestaltungsfreiheit, die sich schon in den vielfältigen Möglichkeiten zeigt, den Jäger bei seinem ersten Auftreten zu bezeichnen. So kann der Dichter den oder die Jäger ganz einfach „Jäger“ nennen (*rāmī*, vgl. das Wörterverzeichnis), eine Metapher wählen (*ṣill* „Schlange“ RbM II 28), oder sich eine Metonymie ausdenken. Konventionalisierte Metonymien für den Jäger gibt es nicht. Da es auch keine „Jägereinführungsformel“ gibt, sind der Phantasie des Dichters keine Grenzen gesetzt. So kommen nur wenige Jägermetonymien zweimal vor (*ṭiml* AbQ 22, bMuq 22/20; *lāṭi* Mut 15, Um 52), und dabei handelt es sich oft um ganz bewußte Übernahmen (z.B. das dreimalige *ʿuqaydir* bei den Hudailiten: aH 13, UbH 4/28, \*Hud K 16/8; vgl. auch *mudammir* Aus 39 und K 14/57). Neben solchen Ein-Wort-Metonymien finden sich besonders zahlreiche mehrgliedrige Jägercharakterisierungen wie etwa „der das Wild gut kennt“ (K 13/18), die bis zu einen ganzen Halbvers lang sein können (SĠ 14: „dessen schwarzen Schopf man für eine Zecke halten könnte“, ohne vorhergehende andere Erwähnung des Jägers). Besonders häufig wird er als Besitzer von Jagdansitzen, Waffen, Familie oder bestimmter Gefühle vorgestellt, wobei alle gängigen substantivischen Beziehungswörter verwendet



werden. So heißt er: *dū šafrā* (dR 14/49), *dū ḥanaq* (K 7/26), *dū qutra* (DbD 15), *šāḥib qutra* (Ra 34/45), *ibn ad-duḡā* (Um 52), *ʿabū ʿiyāl* (Ra 37/52), *ʿaḥū šiqwa* (dR 14/51, 27/67); die Jäger sind *ʾahl an-nibāl* (Um 72). Hier handelt es sich um eine poetische Tradition.

Unter allen einführenden Benennungen des Jägers sind aber jene in Kapitel 3.2 besprochenen am auffälligsten, in denen die Herkunft oder der Name des Jägers genannt werden, eine Tradition, die sich von den frühesten bis zu den spätesten Episoden des Korpus verfolgen läßt. In 14 der 34 Jagdszenen wird die Herkunft und/oder der Name des Jägers erwähnt (dazu noch dR 6/45; Aḥ 152 kann man eigentlich nicht dazuzählen, dort ist der Jäger nämlich ein Löwe). Aus dem Rahmen fallen wieder einmal die Hudailiten, bei denen kein einziger Jäger namentlich genannt wird.

Die Dichter wählen nun eine dieser Möglichkeiten aus, den Jäger zu erwähnen, kombinieren aber in der Regel mindestens zwei davon. Gelegentlich beschreiben sie auch Aussehen, Familienverhältnisse, Armut und Lebensumstände des Jägers. Am ausführlichsten taten dies Aus (39-44) und Kaʿb (7/26-28, 13/18-20, 23-26). Inhaltlich wurden diese Stellen bereits besprochen.

Nahezu unverzichtbar ist die auf die Einführung des Jägers folgende Beschreibung oder doch zumindest kurze Erwähnung der Waffen. Ganz ohne Bogen und Pfeil kommen nur aus Mutammim (wo aber immerhin der zerbrochene Pfeil nach dem Schuß erwähnt wird), Šahr (ŠĠ werden die Onager mit Lanzen erstochen) und Aḥ 152 (wo der Jäger ein Löwe ist). Dagegen müssen nicht unbedingt Pfeil *und* Bogen erwähnt werden. Mit dem Pfeil begnügt sich der Dichter in den Episoden ʿAbī, Š 2, aḤ, UbḤ 4, Aḥ 3, Ra 37, dR 1, 28, mit dem Bogen in bMuq 22, Aḥ 9, Ra 34, dR 12, 27. Meistens werden aber beide Waffen beschrieben oder erwähnt, häufig der Bogen vor dem Pfeil, aber nicht selten auch umgekehrt.

Von der Möglichkeit, Pfeil- und Bogenbeschreibung logisch zu verknüpfen („er hat einen so-und-so beschaffenen Pfeil, den er in einen so-und-so beschaffenen Bogen einlegt“ und umgekehrt), wird nur selten Gebrauch gemacht (Aus, A 15, K 7, Um, dR 25).

Die Bogenbeschreibung ist eine Fortführung der Jägerbeschreibung. Der Bogen wird meist in einem Nominalsatz eingeführt („er hat einen Bogen“, „er hält in der Hand einen Bogen“ etc.), niemals durch *fa*-Perfekt. Eine Formel gibt es auch hier nicht. Die Bezeichnungen für den Bogen sind nicht ganz so vielfältig wie die für den Jäger. Als *qaws*

führt aš-Šammāḥ (§ 1/18) den Bogen ein. Gern werden Materialbezeichnungen verwendet<sup>52</sup>. Außer *nab'a* tauchen noch zwei andere Metonymien je fünfmal im Korpus auf: *ṣafrā'* und *zawrā'*<sup>53</sup>. Auch andere, seltener bezeugte Ausdrücke haben den Morphemtyp *fa'la'*<sup>54</sup>. Welche Metonymien der Dichter kombinierte, war ihm völlig freigestellt.

Auch für den Umfang der Bogenbeschreibung gab es keine Regeln. Bis zur Zeit Ka'bs ist etwa die Hälfte aller Bogenbeschreibungen im Korpus genau einen Vers lang (AbQ 23, Aus 46, K 7/33, RbM I 17). Aus späterer Zeit ist eine solche einen Vers umfassende Beschreibung aber nur einmal bezeugt (Aḥ 9/45). Vielleicht hat man dergleichen allmählich als zu starr und langweilig anzusehen begonnen (beachte die geradezu bürokratische Aufzählung Jäger - Bogen - Ansitz in genau einem Vers bei AbQ und RbM I). Häufig ist die Bogenbeschreibung kürzer als ein Vers (RbM II 28 nur ein Wort), sechsmal ist sie dagegen zwei Verse lang (K 13, bMuq 22, Um, dR 12, 25, 27), und je einmal drei (K 14) und sechs (Z III) Verse. In solchen längeren Bogenbeschreibungen (aber auch in einigen kürzeren) ist dann fast stets vom Geräusch des Bogens oder der Sehne die Rede, wozu man viele Vergleiche erfunden hat. Das Thema war so beliebt, daß ad-Dīnawarī im Bogenkapitel seines „Pflanzenbuchs“ einen 14-seitigen Abschnitt über Verse, die die Geräusche des Bogens zum Thema haben, zusammenstellen konnte (§ 1126-1147). Bogenbeschreibungen kommen auch außerhalb der Onagerepisode vor. Auf solche Bogenbeschreibungen des Aus hat sich aš-Šammāḥ in seiner zwanzig Verse langen „Bogenepisode“ in § 8 bezogen.

Die Behandlung der Pfeile unterscheidet sich nicht prinzipiell von der des Bogens. Die Pfeilbeschreibung ist durchschnittlich kürzer (zwei Verse bei K 13/27f., 14/53f., Um 55f., Ra 37/53, 55, dR 14/49f.). Die Pfeile werden sehr oft nur als *sahm* pl. *'ashum* eingeführt. Für Pfeile gibt es viel weniger Metonymien als für den Bogen<sup>55</sup>. Auch in der Pfeilbeschreibung sucht man nach Formeln

52 *nab'(a)*: Z III 25, K 7/33, § 8/20, 10/24, Aḥ 49/19 (ebd. V. 13 von d. Pfeilen), dR 14/49, 25/49, 27/65. - *širyān(a)*: AbQ 23, bMuq 22/21, dR 12/80. - *ḡāl(a)*: Aus 46, A 1/28, DbD 17, § 8/21.

53 *ṣafrā'*: Z III 26, K 7/33, 13/29, § 8/20, dR 14/49. - *zawrā'*: RbM I 17, Um 57, Aḥ 9/45, 49/19, dR 14/49.

54 *malsā'* (Z III 24, K 14/55), *kabdā'* (dR 12/80).

55 Die häufigsten Pfeilmetonymien sind *zurq*: AbQ 24, K 14/53, § 2/58, 8/20, dR 1/53, 14/49 (zum Wort vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 47ff.), *murhaf*: RbM II 30, K 7/34, § 2/58, 16/18, Ra 37/53 und *ḡaṣr* u.ä. vgl. Teil II. Kom. zu K 7/34).

vergeblich. Vom Jagdansitz, den man an dieser Stelle noch erwähnen muß, war bereits in Kapitel 3.4 ausführlich die Rede.

Nachdem nun die restlichen *Dramatis personae* (Jäger und Waffen) vorgestellt worden sind, kann es zum Höhepunkt der Geschichte kommen, bei dem, wie so oft<sup>56</sup>, alle Personen auf einmal auf der Bühne sind. Dieser Höhepunkt ist der Schuß, den der Jäger abgibt und der in der Regel danebengeht. Unübersehbar wird ferner ein wichtiges Moment, das man zwar in fast jeder gut erzählten Geschichte voraussetzt, das man in der altarabischen Dichtung aber nicht ohne weiteres vermuten würde: die Spannung.

In dem Abschnitt, der den Höhepunkt der Episode bildet, lassen sich fünf Handlungsschritte auseinanderhalten, von denen meist drei oder vier realisiert werden, wie aus nachstehender Tabelle zu ersehen. Diese sind:

1. Zielen, Vorbereiten des Schusses (Z). Der Jäger macht sich bereit, legt einen Pfeil ein, zielt o.ä. Zweimal heißt es *fa-/wa-yassara saḥman* (Aus 45, A 15/20). Sonst sind keine Ansätze zur Formelbildung zu erkennen. Oft steht das Zielen etc. an Stelle der Erwähnung des Schusses selbst, d.h., nachdem gesagt worden ist, daß der Jäger zielt, einen Pfeil zurechtlegt etc., heißt es unmittelbar danach, daß der Schuß danebengegangen ist, ohne daß der Schuß eigens erwähnt worden ist.

2. Der Schuß (S): Dann schießt der Jäger. Dafür gibt es im Korpus nur drei verschiedene Wörter: *'arsala*, *ramā* und *'ahwā*. Natürlich stehen diese Verben meist am Anfang des Verses und haben meistens *fa-* vor sich. Man könnte deshalb *fa-'arsala* (AbQ 27, Aus 48, K 7/35, RbM II 30, also, genau wie *fa-'awradahā*, in Ṭawīl, Wāfir und Mutaqārib) und *fa-ramā* (Z III 28, Mut 16, aḌ 1/31, 33, also das Kāmil-Pendant dazu) als Initialformeln auffassen.

3. Resultat des Schusses (Ø). Der Fehlschuß wird manchmal durch das Verbum *'ahṭa'a* ausgedrückt (Z III 28, RbM I 19, ḌbḌ 19, Mut 16, ḍR 1/59), manchmal durch *fa-marra* (vom Pfeil; Aus 49, A 15/21, K 7/36, 13/33, ḍR 14/61), schon früh (AbQ 28, RbM II 30 etc.) aber auch durch andere Formulierungen. Besonders ar-Rā'ī und Ḍū r-Rumma suchen nach längeren und originelleren Ausdrucksweisen (Ra 37/56, ähnlich ḍR 27/69; Ra 34/47, ḍR 12/82).

4. Der Fluch des Jägers (J). Neunmal wird in den Episoden des Korpus erzählt, wie sich der Jäger nach dem Fehlschuß ärgert.

56 Vgl. Longacre/Levinsohn 109 („crowded stage“).

Ausführlich wird die Frustration des erfolglosen Jägers in den Episoden AbQ und K 13 gestaltet. Sonst ist der „Fluch des Jägers“ stets höchstens einen Vers lang. Die altarabischen Jäger pflegten zu fluchen, indem sie sich auf den Daumen bissen und *wā 'ummiyāh!* (oder *wā 'ummatāh!*) ausriefen, also etwa „Weh meiner Mutter!“. Man nannte dies *lahhafa 'ummahū*<sup>57</sup>. Nur der Jäger dR 1/59 flucht ganz anders. Die übrigen acht Stellen lauten:

- AbQ 29 (W): *wa-'aḍḍa 'alā 'anāmilihī lahifan /*  
*wa-lāqā yawmahū 'asafan wa-ḡiyyā//*
- Aus 50 (Ṭ): *fa-'aḍḍa bi-'ibhāmi l-yamīni nadāmatan /*  
*wa-lahhafa sirran 'ummahū wa-hwa lāhifū//*
- K 7/37 (Mtq): *fa-lahhafa min ḥasratin 'ummahū / ...*
- K 13/35 (Ṭ): *ya'aḍḍu bi-'ibhāmi l-yamīni tanadduman /*  
*wa-lahhafa sirran 'ummahū wa-hwa nādīmū//*
- RbM II 31 (W): *fa-lahhafa 'ummahū ... / ...*
- 'AbṬ 16 (Ṭ): *... / wa-bāta qalīlan nawmuḥū yatalahhafū//*
- Š 1/20 (W): *fa-lahhafa 'ummahū lammā tawallat /*  
*wa-'aḍḍa 'alā 'anāmila ḥā'ibātī//*
- dR 12/84 (B): *wa-bāta yalhafu mimma qad 'uṣība bihī / ...*

Auch dieses Motiv bietet wieder ein Beispiel dafür, wie man ein und denselben Sachverhalt mit z.T. denselben Worten jedesmal ganz anders in vier verschiedenen Metren formulieren kann<sup>58</sup>. Beim „Fluch des Jägers“ hat es sich um keinen konventionellen Bestandteil der Onagerepisode gehandelt, vielmehr um eine Tradition, die von einigen wenigen Dichtern unter fortwährender expliziter Bezugnahme aufeinander gepflegt worden ist. In dieser Tradition steht wohl auch der umgekehrte Fall in Um 60, wo Umayya das Freudengeschrei erwähnt, das der Schütze ausstößt, wenn er getroffen hat.

5. Rettung (R). Sobald der Jäger durch den Schuß seine Anwesenheit verraten hat, laufen die Onager davon. In allen 24 hier zu berücksichtigenden Episoden mit der einzigen Ausnahme von AbQ, wo der Dichter nicht das weitere Schicksal der Onager, sondern das des

57 Vgl. Az VI 303 a 5f.

58 Die Stelle Aus 50 ist wohl nicht ursprünglich, sondern erst später in das Gedicht eingefügt worden, vgl. den Kom. zu Aus im II. Teil.

Jägers berichtet, beendet die Jagdepisode oder folgt auf die Jagdepisode die Erwähnung oder Schilderung dieser Flucht der Onager.

Folgende Tabelle gibt einen schematischen Überblick über die Gestaltung der 25 Schußabschnitte des Korpus<sup>59</sup>:

AbQ	<u>S</u> <u>Ø</u> <u>J...</u>	Š 1	<u>Z</u> <u>J</u> <u>Ø</u> <u>R</u>
Aus	<u>Z</u> <u>S</u> <u>Ø</u> <u>J</u> <u>R..</u>	Š 16	<u>S</u> <u>Ø</u> <u>R..</u>
Z III	<u>S</u> <u>Ø</u> <u>R</u>	Ah 3	( <u>S</u> ) <u>R..</u>
A 15	<u>Z</u> <u>Ø</u> <u>R..</u>	Ah 49	<u>Z</u> <u>S</u> <u>Ø</u> <u>R</u>
K 7	<u>S</u> <u>Ø</u> <u>J</u> <u>R..</u>	Ra 34	<u>Z</u> <u>Ø</u> <u>R..</u>
K 13	<u>Ø..J.. R..</u>	Ra 37	<u>Z</u> <u>Ø</u> <u>R</u>
RbM I	<u>Ø</u> <u>R</u>	dR 1	<u>S</u> <u>Ø</u> <u>J</u> <u>R..</u>
RbM II	<u>S</u> <u>Ø</u> <u>J</u> <u>R</u>	dR 12	<u>Z</u> <u>Ø</u> <u>R</u> <u>J</u>
DbD	<u>Z</u> <u>S</u> <u>Ø</u> <u>R..</u>	dR 14	<u>Z</u> <u>S</u> <u>Ø</u> <u>R</u>
Mut	<u>S</u> <u>Ø</u> <u>R..</u>	dR 25	<u>R..</u>
‘AbI	<u>Z</u> <u>Ø</u> <u>R</u> <u>J</u>	dR 27	<u>Z</u> <u>Ø</u> <u>R..</u>
bMuq 22	<u>Ø</u> <u>R</u>	dR 28	<u>R</u>

Die Tabelle zeigt, welche der fünf Motive jeweils ausgewählt werden und welche davon in je einem Vers behandelt werden. Ein durchgehender Strich unter den Symbolen bedeutet jeweils einen Vers. So verteilt sich z.B. der Schußabschnitt bei Aus auf fünf, bei Z III auf einen Vers. Punkte hinter dem Symbol bedeuten, daß dieses Motiv über mindestens einen weiteren Vers fortgeführt wird. Eine weitere Übersicht zeigt, welche Kombinationen dieser fünf Motive vorkommen:

<sup>59</sup> Weggelassen worden sind die Huḏailiten, bei denen die Onager getötet werden, die vier Episoden, in denen sich Onager und Jäger nicht begegnen, sowie Ah 152, wo der Jäger ein Löwe ist.

Z	S	Ø	J	R	Aus
Z	S	Ø		R	ḌbḌ, Aḥ 49, ḏR 13
Z		Ø	J	R	‘AbT, Š 1, ḏR 12
Z		Ø		R	<u>A 15, Ra 37, Ra 34, ḏR 27</u>
	S	Ø	J	R	RbM II, K 7, ḏR 1
	S	Ø	J		AbQ
	S	Ø		R	Z III, Mut, Š 16
		Ø	J	R	K 13
		Ø		R	<u>RbM I, bMuq 22</u>
				R	<u>Aḥ 3, ḏR 25, ḏR 28</u>

In 18 (ohne Aḥ 3) der Episoden wird entweder das Zielen oder der Schuß des Jägers oder beides erwähnt. RbM I, bMuq 22 und K 13 folgt aber auf eine relativ ausführliche Beschreibung der Waffen des Jägers die unvermittelte Nachricht, der Jäger habe die Tiere verfehlt, ohne daß Zielen oder Schießen ausdrücklich erwähnt würden. Ganz anders Aḥ 3, wo die Onager vor einem plötzlich auftauchenden Pfeil davonlaufen, dessen kurze Erwähnung man kaum als Schilderung eines Schusses wird ansehen dürfen. Ganz anders wieder ḏR 25, wo allein das Bogengeräusch die Tiere vertreibt und schließlich die lakonische Feststellung in ḏR 28, ein Jäger habe die Onager vertrieben.

Außer in den drei letztgenannten Episoden wird überall, auch dort, wo explizit von einem Schuß nicht geredet wird, vom Mißerfolg des Schusses berichtet, ist dies doch auch das eigentliche Ende des Spannungsbogens, die Auflösung, das Dénouement. Der Fluch des Jägers ist beliebte aber beliebige Zutat, die Flucht der Onager dagegen (fast) obligatorisch.

Niemals sind irgendwelche anderen Motive in den Schußabschnitt eingefügt worden. Schon bei Aus, allerdings auch nur bei ihm, sind alle fünf auf einmal vertreten, aufgezählt mit der in der Ġāhiliyya öfters zu bemerkenden listenartigen Aufteilung 1 Vers = 1 Thema (ähnlich AbQ). Schon bald danach wird man flexibler. Von solchen Kleinigkeiten und den drei omayyadenzeitlichen Episoden ohne Schuß

abgesehen, ändert der Schußabschnitt von 'Amr b. Qamī'a bis Dūr-Rumma seine Gestalt kaum. Nichts kommt hinzu, nichts fällt weg und nichts wird ausführlicher.

Der Schußabschnitt ist also in seiner Gestaltung relativ unveränderlich, läßt in der Tat wenig Möglichkeiten der Abschweifung, will man nicht die Spannung zerstören, bietet also geballte Handlung, die – da immer dieselbe – wenig Raum für Phantasie gibt. Trotzdem haben sich die Dichter mit allen Kräften bemüht, im Rahmen der Konvention abwechslungsreich und originell zu sein. Eine gewisse Freiheit hat der Dichter in der Kombination der Motive. Und in der Tat sind, wie die zweite der obigen Tabellen zeigt, so gut wie alle sinnvollen Motivkombinationen ausprobiert worden, und keine der tatsächlich vorkommenden Kombinationen wird überdurchschnittlich häufig verwendet (die häufigste Kombination ist viermal vertreten, das sind 17% der 24 Episoden). Noch bunter wird das Bild, wenn man berücksichtigt, daß der Dichter die von ihm ausgewählten Motive unterschiedlich ausführlich behandeln und auf verschiedene Art auf verschieden viele Verse aufteilen kann. Alle Schußszenen, in denen die jeweils gleichen Motive in gleicher Weise auf gleich viele Verse verteilt sind (die also in der ersten Tabelle einschließlich der Unterstreichung dasselbe Bild bieten), sind in der zweiten Tabelle gemeinsam unterstrichen. Daß die drei nur aus „R“ bestehenden Schußabschnitte unterstrichen sind, ist unvermeidlich. Es wurde aber bereits erwähnt, daß alle drei jeweils ganz anders gestaltet sind. Die einzigen Schußabschnitte, in denen nur zwei Motive kombiniert werden, sind RbM I und bMuq 22, und es ist nicht erstaunlich, daß diese eben der Kürze halber auf das Notwendigste reduzierten Schußabschnitte beide nicht länger als ein Vers sind. Außer diesen fünf kürzesten Schußabschnitten haben nur zwei eine identische Motiv-Vers Relation: A 15 und Ra 37, bei denen die drei dort jeweils vorkommenden Motive genau je einen Vers lang sind. Sonst aber gleichen sich die beiden in keinem einzigen Wort. Unter allen anderen Episoden finden sich aber keine zwei, deren Schußabschnitte gleich aufgebaut sind. Diese Tatsache kann man sich gar nicht deutlich genug vor Augen führen. Liest man nämlich mehrere Onager-episoden hintereinander durch, werden einem die Schußabschnitte alle ziemlich gleich vorkommen. Dem eingeweihten und mit der Dichtung vertrauten zeitgenössischen Hörer sind aber gerade die Unterschiede, nicht die Stereotypen aufgefallen.

Noch viele Möglichkeiten sind den Dichtern eingefallen, die ihnen halfen, den Schußabschnitt der Episode interessant zu machen. Nur einige davon seien genannt:

- Umkehrung der Motivreihenfolge: In Š 1 zielt der Jäger, dann flucht er. Erst dann erfährt der Hörer, der von einem Schuß oder dem Fehlgehen eines Schusses zu hören erwartet hat, warum der Jäger flucht: weil die Onager davongelaufen sind. Zwei weitere Beispiele: Normalerweise kommt der Fluch vor der Flucht. In 'AbT und dR 12 ist es umgekehrt.

- Ausdehnung: In K 13 wird alles gedehnt, verdoppelt, in die Länge gezogen. Folgerichtig dauert der Fehlschuß drei Verse lang (32-34) und der Fluch des Jägers zwei Verse (35f.). Eine ähnlich enervierende Verzögerungstaktik wendet Dū r-Rumma in dR 14 an, wo die Onager, nachdem der Pfeil bereits verschossen worden ist, erst einmal saufen (V. 59f.), dann zunächst der Pfeil vorbeifliegt (V. 61), zu dem der Dichter aber erst einmal einen Kommentar abgibt (V. 62), ehe er die erschrockenen Tiere endgültig die Flucht ergreifen läßt.

- Verkürzung, plötzliche Änderung des Erzähltempo: Die Zahl der Motive und die der Verse, auf die diese Motive verteilt werden, spiegeln das vom Dichter gewählte Erzähltempo wider. Das Erzähltempo des Schußabschnitts entspricht meist dem der ganzen Episode, wie bei Aus, wo in Vers 39, dem dreizehnten der Episode, eine sechs Verse lange Beschreibung des Jägers folgt, dieser wieder je ein Vers für Pfeil und Bogen, und dann eben je ein Vers für jedes mögliche Motiv des Schußabschnitts. Umgekehrt enden die jeweils relativ kurzen Episoden RbM I und bMuq 22 mit nur einem einzigen Schußvers. Ganz anders Dū r-Rumma, dessen relativ lange Episode dR 28 mit nicht zu überbietender Knappheit schließt.

- Umkehrung eines Motivs: Die größte Enttäuschung der Erwartungshaltung der Hörer erreicht man fraglos dadurch, daß man ein Motiv in sein Gegenteil verkehrt. Dies tut der Dichter von Š 16, wo der erwartete Fehlschuß kein Fehlschuß ist, sondern ein Treffer.

- Überspringen eines Motivs: Dies ist in all jenen Schußszenen der Fall, in denen auf „Z“ gleich „Ø“ folgt, oder die überhaupt erst mit „Ø“ oder gar „R“ beginnen. Besonders kraß: Der Jäger schießt gar nicht, die Tiere laufen schon vor dem Schuß davon: Š 1, dR 28; ohne daß ein Jäger erwähnt wird, kommt ein Pfeil geflogen: Ah 3.



- Kommentare: Der Dichter kommentiert das Geschehen, wobei man durchaus einen ironischen Unterton heraushören kann. Nach dem Fehlschuß: „So etwas passiert dem Jäger sonst nicht!“ (K 7/36). Ein „Ginn“ (K 13/32) oder ein „mißgünstiges Geschick“ (Ra 34/47) ist schuld am Fehlschuß. Die Sympathie für den Jäger ist natürlich geheuchelt.

- Veränderung der Dramatis personae: Statt einem Jäger lauern zwei: Ra 34 (A<sub>h</sub> 9 lauert gar eine ganze Gruppe von Jägern, doch kommt es dort nicht zum Schuß). Den größten Verblüffungseffekt hat sicherlich al-Aḥṭal in A<sub>h</sub> 152 erreicht, wo er den Jägersmann durch einen Löwen ersetzt.

Dies also sind die wichtigsten und augenfälligsten Mittel, die die Dichter einsetzen, um ihre Hörer nicht zu langweilen. Alle beruhen darauf, daß die Erwartungshaltung der Zuhörer enttäuscht wird, die von der Konvention geprägt worden ist. Deshalb kann die Gedichte auch nur der richtig verstehen, der diese Konvention kennt. Die altarabische Dichtung setzt mithin tiefgehende Kenntnisse beim Zuhörer voraus.

## 5.10 Schluß

Fast die Hälfte aller Episoden, die eine Schußszene haben, enden mit der Flucht der Onager, also mit jenem in der ersten der obigen Tabellen mit „R“ bezeichneten Motiv. Bei ihnen ist der Schlußvers der Schußszene gleichzeitig Schlußvers der ganzen Episode (so bei allen Episoden, bei denen in der Tabelle hinter dem „R“ keine Punkte stehen). Zu diesen ist auch A<sub>h</sub> 152 zu rechnen, wo die Onager nach der Entdeckung des Löwen die Flucht ergreifen, deren kurze Schilderung in einem Vers die Episode beendet.

Die andere Hälfte der Episoden mit Schußszene ist aber damit noch nicht zu Ende. Der Dichter folgt vielmehr den Tieren über einen, meist aber über mehrere Verse noch ein Weilchen bei ihrem Treiben nach der Flucht. Als Thema bietet sich wieder einmal eine Laufschilderung an, die oft nahtlos an die Fluchtszene anschließt, so daß man die Fluchtszene selbst in einigen Fällen bereits zum Schlußabschnitt rechnen muß. Manchmal wird sogar regelrecht der „Fluchtweg“ geschildert (Ra 34). Doch kommen auch andere Themen vor wie die Rangeleien zwischen Hengst und Stuten (z.B. bei Mut 18f., K 7/39f., A<sub>h</sub> 3/27f.) oder das Geschrei des Hengstes (K 7/41).

Ein solcher Schlußabschnitt kann auch solche Episoden beenden, in denen keine Jagdszene vorkommt, in denen der Höhepunkt also mit der Ankunft bei der Tränke erreicht ist. So IQ 34/23-25, L 11/43 und Aḥ 37/29-31, mit den bekannten Themen Treiben, Geschrei und Lauf. Daß ein Schlußabschnitt bei solchen Episoden seltener ist als bei den erstgenannten, ist nicht erstaunlich, da ja der Zweck des Schlußabschnitts in der Entspannung, der Verfestigung und Ausmalung des „Happy-Ends“ liegt. Die Ankunft an der Tränke ist aber schon idyllisch genug und bedarf einer Entspannung nicht mehr. Episoden mit Todesfall haben (außer Um, aber einschließlich Š 16) keinen Schlußabschnitt und damit natürlich auch kein „Happy-End“.

Folgende Episoden weisen einen Schlußabschnitt auf, der jeweils mit den genannten Motiven individuell gestaltet wird und deshalb einer allgemeinen Behandlung an dieser Stelle nicht bedarf:

IQ 34/23-25, Aus 51-57, A 15/22f., L 11/43, K 7/38-42, 13/38ff., Mut 17-19, Š 1/21, Um 63-73, Aḥ 3/25-28, 37/29-31, Ra 34/48-52, dR 1/60f., 25/51f., 27/70-72.

In vielen Gruppen von Texten gibt es als Pendant zur Markierung des Beginns eine entsprechende Schlußmarkierung (man denke z.B. an das „und wenn sie nicht gestorben sind ...“). Eine solche generelle formelhafte Schlußwendung gibt es weder für die Onagerepisode noch für die Qaṣīde überhaupt, womit die altarabische Dichtung der allgemeinen Tendenz entspricht, daß Textanfänge häufiger als Textschlüsse markiert werden.

Das heißt aber nicht, daß die altarabischen Dichter keine Möglichkeiten hatten, einen adäquaten Schluß zu gestalten. Daß das Ende herannaht, merkt der Hörer bereits daran, daß alle Spannungsbögen zu Ende sind. Um dies zu unterstreichen, schließen die Dichter die Episode gern mit einem Vergleich, durch den ja keine Handlung mehr vermittelt wird, der sich als Ausklang deshalb besonders gut eignet. Daß der Schlußvers ein bevorzugter Platz für Vergleiche ist, läßt sich auch statistisch nachweisen. 34 der 83 Schlußverse haben einen Vergleich, das sind 41%, während nur 29% aller Verse des Korpus einen Vergleich enthalten. In 26 Episoden bildet ein Vergleich, der mindestens den ganzen zweiten Halbvers umfaßt, den Ausklang.

Als Schlußvers ähnlich geeignet, jedoch ungleich seltener, sind allgemeine Charakterisierungen der Tiere, meist des Hengstes, in denen es heißt, der Hengst sei einer, der..; nichts sei so wie der Hengst u.ä. In ihrer sentenziösen Formulierung erinnern solche Verse daran, daß die Sentenz eine beliebte Form des Qaṣīdenschlusses

ist<sup>60</sup>. Einige Episoden enden in der Tat auch mit einer richtigen Sentenz. In die hier besprochene Gruppe fallen die Verse Bi 7/13, Z I 30, K 13/43, Mut 19, DbD 20, UbH 4/42, Um 73.

Auffällig oft findet sich auch eine antithetische Aussage im Schlußvers oder ein Parallelismus, meist unter Ausnützung der Halbverszäsur konstruiert (IQ 34/24, N 14/10, K 7/42, 13/43, 'AbT 16, Š 6/23). Bi 13 ist nicht nur Schlußvers, sondern auch der einzige Vers der Episode, bei dem die Halbverszäsur mit einem syntaktischen Einschnitt zusammenfällt. Außer in K 7 heißt es noch Mul 42 und dR 27/72, daß die Tiere am nächsten Morgen dies und jenes täten und dabei fröhlich seien, was sich gleichfalls gut als Schlußvers eignet.

Bei den drei letztgenannten Episoden fällt der Episodenschluß mit dem Qaṣīdenschluß zusammen. Dies ist aber nur bei rund einem Drittel der Episoden der Fall. Die meisten Qaṣīden gehen nach der Onagerepisode noch weiter, so daß spätestens der Anfang des folgenden Qaṣīdenabschnitts – etwa der 'a-*ḡālīka* 'am ... o.ä. lautende Beginn einer zweiten Episode oder das *wāw rubba* einer Muḡāḡara – das Ende der Onagerepisode markiert.

Blicken wir dergestalt über die Grenzen der Onagerepisode hinaus, findet sich doch noch ein konventionalisiertes Schlußmotiv. Ein solches Schlußmotiv steht erst nach Abschluß der Episode bzw. nach Abschluß der letzten Episode einer Episodenkombination. Charakterisiert ist dieses Schlußmotiv dadurch, daß sich der Dichter auf das Kamel, das Ausgangspunkt der Episode(n) war, zurückbezieht („mit solchen Tieren aber läßt sich mein Kamel vergleichen“ und ähnlich). Der Episodenteil wird so durch die Einleitungsformel einerseits und dieses Schlußmotiv andererseits begrenzt und eingerahmt. Ein Rückblick auf das Trostmotiv des Nasīb, wie er sich bei einigen dieser Schlußmotive findet<sup>61</sup>, ist dagegen nicht zwingend, doch nützt der Dichter die Rückwendung zum Kamel in aller Regel gleichzeitig als Anknüpfungspunkt für den Schlußteil. Aber auch dies scheint nicht zwingend zu sein, denn in Š 7 endet mit diesem Schlußmotiv die ganze Qaṣīde (V. 30). Das Motiv hat hier nur abschließende, nicht überleitende Funktion.

Trotzdem ist es gerechtfertigt, in unserem Motiv eine Ausprägung des Motivs zu sehen, das R. Jacobi „Verbindungsmotiv B“ genannt hat<sup>62</sup>.

60 Vgl. Jacobi: Poetik 83.

61 Vgl. ebd. 62.

62 Vgl. ebd. 61ff.

In ihrem Korpus gibt es aber nur einen einzigen Fall, der dem hier zu besprechenden entspricht, nämlich \*Ṭarafa 4/39 ('*alā miṭliḥā 'amḍī* ...), dem allerdings keine Tierepisode, sondern eine lange Kamelbeschreibung vorausgeht. Die Möglichkeiten, die in diesem Motiv stecken, sind offenbar erst in der späten Ġāhiliyya von Dichtern wie al-A'šā und Labīd entdeckt worden. Durch dieses Motiv kann man nämlich nicht nur einzelne Qaṣidentile abgrenzen und gleichzeitig verbinden, vielmehr erlaubt dieses Motiv, den Kamelteil der Qaṣide auch dann noch zu einer Einheit zusammenzubinden, wenn diese Einheit durch die Abschweifungen, die die Tierepisoden zwangsläufig darstellen, gesprengt zu werden droht.

Am konsequentesten hat von allen Dichtern unseres Korpus al-A'šā von diesem Motiv Gebrauch gemacht, der alle vier hier vertretenen Episoden mit dem Motiv abschließt. Labīd beendet damit immerhin zwei seiner Episodenkombinationen. Von da ab wird es nicht allzu oft, aber ziemlich regelmäßig bis in die Omayyadenzeit verwendet. Bei dem Motiv handelt es sich wohl wieder um ein „Formular“, also eine Gruppe verschiedener Formeln, ähnlich wie beim Einleitungsformular. Es gibt aber offensichtlich auch nicht-formelhafte Ausprägungen. Um dies näher zu untersuchen, müßte man weitere Texte auf das Motiv untersuchen, weshalb ich es hier bei einer Zusammenstellung der Belege belasse, in denen das Motiv eine Onagerepisode oder Episodenkombination des Korpus beschließt. Dies ist der Fall in \*A 1/32, \*A 15/24, \*A 21/21, \*A 65/34, \*LM 53f., \*L 15/33, \*ḌbḌ 21, \*'AbṬ 17, \*Š 7/30, \*Um 74, \*ḍR 14/64, \*ḍR 25/53.

Wir sind nun am Ende der Onagerepisode angekommen und haben gesehen, aus welchen Elementen die Dichter auswählen und wie sie diese Elemente variieren, um ihre individuelle Episode zu dichten. Einige dieser Elemente sind formelhaft und konventionell (doch nichtsdestoweniger individuell gestaltbar!), einige konventionell aber nicht formelhaft, einige weder das eine noch das andere. Obwohl die Dichter immer wieder ungefähr dasselbe aussagen, sind doch alle Episoden von ganz unterschiedlichem Zuschnitt und Charakter, bemühen sich die Dichter beständig und (in den meisten Fällen) erfolgreich um Originalität. Ein Teil der Wirkung der Episoden beruht, wie wir gesehen haben, auf der Auswahl und Kombination der Motive und der Art, wie sie variiert werden. Zu dieser Gestaltung auf textueller Ebene kommen stilistische Ausgestaltungen auf niedrigerer Ebene, denen die folgenden Kapitel gelten sollen.

## 6 METRUM UND REIM

### 6.1 Metrum

Im Korpus kommen sieben verschiedene Metren vor: Ṭawīl, Wāfir, Kāmil, Basīṭ, Mutaqārib, Ḥafif und Munsariḥ. Über die Häufigkeit der einzelnen Metren gibt nachstehende Tabelle Auskunft:

Gruppe	Ṭawīl	Wāfir	Kāmil	Basīṭ	Mutaq.	Ḥafif	Munsariḥ
I Ḡāhiliyya	6	3	3	—	—	—	—
II Muḥaḍr. I	6	3	2	—	2	2	1
III Kl. Muḥaḍr.	4	2	2	1	1	—	—
IV Muḥaḍr. II	6	5	3	1	—	—	—
V Ḥuḡailiten	3	1	1	1	2	—	—
VI Omayyaden	14	1	—	8	—	—	—
Gesamt	39	14	11	11	5	2	1

Vergleicht man die Zahlen mit denjenigen, die Bräunlich und Bencheikh<sup>1</sup> für die altarabische Dichtung ermittelt haben, ergibt sich weitgehende Übereinstimmung. Die vier häufigsten Metren dominieren auch in unserem Korpus (zusammen über 90%), die übrigen spielen kaum eine Rolle. Von den vier häufigen nimmt wiederum der Ṭawīl bei den Dichtern jeder Gruppe die Spitzenstellung ein. Dennoch ergeben sich einige signifikante Abweichungen, die zum größten Teil dichter-spezifisch, z.T. aber auch genrespezifisch sind.

Einige Dichter weichen gelegentlich nicht unerheblich vom Durchschnitt ab<sup>2</sup>. So führt die Vorliebe, die Umayya und Usāma für

1 Vgl. Bräunlich: Literargesch. Betrachtungsweise 248f., Bencheikh: Poétique 205ff.

2 Da noch niemand eine Statistik über die von Bišr verwendeten Metren gemacht hat, diese aber z.T. recht verblüffend ist, trage ich sie hier nach (Bišr: Diwan Nr 1-46): Wāfir: 19 (41%) (!), Ṭawīl: 11 (24%) (!), Basīṭ und Kāmil: je 5 (11%), Rağaz 3 (7%), Ḥafif, Mutaqārib, Munsariḥ: je 1 (2%).

den Mutaqārib hatten<sup>3</sup>, dazu, daß ein Viertel aller hudailitischen Onagerepisoden in diesem sonst vergleichsweise seltenen Metrum stehen. Bei aš-Šammāḥ wiederum ist der Wāfir etwas überdurchschnittlich repräsentiert, was die relativ hohe Zahl in Gruppe IV erklärt. Doch nirgends wird dies stärker spürbar als in Gruppe VI, weil al-Aḥṭal und Dū r-Rumma Onagerepisoden ausschließlich in den Metren Ṭawīl und Basīṭ gedichtet haben. Daß es sich dabei um eine persönliche Eigenart der beiden und nicht etwa um eine epochentypische Erscheinung handelt, geht schon daraus hervor, daß andere gleichzeitige Dichter bei ihren Onagerepisoden mit den Metren Ramal und Madīd experimentieren<sup>4</sup>.

Auffälliger als die große Beliebtheit, der sich das Metrum Basīṭ bei den drei nichthudailitischen Omayyadendichtern erfreute, ist aber die Tatsache, daß der Basīṭ, eines der vier häufigsten Metren, ohne die acht Qaṣīden der Gruppe VI im Korpus so gut wie gar keine Rolle spielen würde. Von den verbliebenen 75 Episoden der Gruppen I bis V stehen noch ganze drei (das sind 4%) im Basīṭ, also weniger als im Mutaqārib. Ja es gäbe, nimmt man nicht die Zahl der Episoden, sondern die der Verse als Maßstab, sogar weniger Basīṭ- als Ḥafīf-verse im Korpus. Alle drei voromayyadischen Episoden stammen zudem von relativ späten Muḥadramūn (ḤbḤ, Š 14, aD 3) und sind sehr kurz (6, 7 und 8 Verse). Während es also kaum voromayyadische Basīṭ-Onagerepisoden gibt, herrscht an alten Oryxepisoden in diesem Metrum kein Mangel<sup>5</sup>. Da die Dichter von Basīṭ-Antilopenepisoden auch Onagerepisoden gedichtet haben – nur eben in anderen Metren –, scheiden persönliche Vorlieben als Erklärung des Phänomens aus, desgleichen, angesichts der allzu signifikanten Abweichung vom Durchschnitt, der Zufall. Wir werden auf das Problem zurückkommen.

Mit der Wahl des Metrums hatte der Dichter gleichzeitig eine Reihe weiterer Entscheidungen getroffen. Jedes Metrum hat einen ihm eigenen Rhythmus, der ihm einen bestimmten Charakter verleiht. Möglicherweise wurden die Qaṣīden in den verschiedenen Metren zudem in jeweils unterschiedlichen Tempi vorgetragen. Vielleicht gehören – da die Qaṣīden ja nicht gesprochen, sondern wohl mit der

3 Usāma: 2 von 4, Umayya: 3 von 9 (daneben 5 Ṭawīl und 1 Kāmil).

4 Vgl. den Anhang zu Teil II.

5 Z.B. (zit. jeweils der Anfangsvers): N 5/9, 14/10, 23/20, Z Ed. Kairo S. 42, Bi 12/6, L 9/27, Muf 26/24, also sieben Oryxepisoden, die wahrscheinlich alle älter sind als die älteste Onager-Basīṭepisode.

Singstimme vorgetragen wurden – zu verschiedenen Metren verschiedene Melodien. Dergleichen Dinge sind naturgemäß heute schwer zu fassen und man kann meist nicht mehr tun, als so vage und subjektive Aussagen treffen wie etwa, daß ein Gedicht ein sehr rasches Erzähltempo aufweise und daß dies gut zu dem flotten Metrum Mutaqārib passe etc.

Die Entscheidung für ein bestimmtes Metrum hatte Einfluß auf Art und Zahl der dem Dichter zur Verfügung stehenden Formeln. So hat sich eine Einleitungsformel in den Metren Basīṭ, Mutaqārib, Ḥafīf und Munsariḥ nicht herausgebildet, in der Regel wohl deshalb, weil es zu wenig Episoden in diesen Metren gab<sup>6</sup>. Die Dichter, die sich für ein solches Metrum entschieden, haben in der Regel eine individuelle Einleitung erfunden, wobei sie dann aber nicht mehr die Möglichkeit hatten, durch originelle Abwandlung der traditionellen Formel ihre Geschicklichkeit zu beweisen. Manchmal haben sie aber auch eine in anderen Metren übliche Formel umgebaut, was aber nur wenigen so gut gelungen ist wie aš-Šammāḥ in Š 14. Bei anderen Formeln als der Einleitungsformel war die Übertragung in andere Metren noch schwieriger. Der Nachteil, daß der Dichter bei der Wahl eines seltenen Metrums auf den Einsatz des Stilmittels der Formel weitgehend verzichten mußte, wurde aber durch die Tatsache, daß die Gestaltung des Themas in einem dafür selten verwendeten Metrum an sich etwas Besonderes war, mehr als wettgemacht. Da die Formeln nicht dazu da waren, dem Dichter die Arbeit zu erleichtern, kann der Mangel an vorgegebenen Formeln in einzelnen Metren keine Erschwernis für den Dichter gewesen sein.

Etwas anders verhielt sich dies mit den Initialen, also den Versanfängen. So determiniert das Metrum etwa, ob man einen bestimmten Typ längerer Perioden mit *fa-lammā* oder mit *ḥattā 'idā* einführt. Die Wahl eines anderen Metrums als Ṭawīl, Wāfir und Mutaqārib erfordert einen Verzicht auf die *fa-'awradahā*- und die *wa-ḥalla'ahā*-Initialformeln, was die Dichter aber im allgemeinen nicht gestört hat, die keine Probleme hatten, etwa im Kāmil passende, nicht formelhafte Äquivalente zu finden<sup>7</sup>.

6 Im Basīṭ machen allerdings auch die Oryxepisoden-Einleitungsverse keinen sehr formelhaften Eindruck. Warum dies so ist, vermag ich nicht zu sagen.

7 Zu einem gelungenen und einem mißlungenen Transponierungsversuch einer Initialformel in den Basīṭ durch al-Aḥṭal vgl. oben S. 124 bzw. 129.

Der wichtigste Initialtypus, ohne den man erzählende Genres, wie die Onagerepisode eines ist, kaum glatt und bruchlos in Dichtung gestalten konnte, ist aber der Versbeginn mit *fa-/wa-* + Perfekt, mit dem, von den Einleitungsversen abgesehen, rund ein Viertel (!) aller Verse des Korpus beginnen. Je nach Metrum können hierfür aber nur bestimmte Stämme oder Klassen von Verben verwendet werden. So passen nach verseinleitendem *fa-* oder *wa-*, wenn man nur die 3. Person betrachtet und die Verba mediae geminatae, den Dual, den IX. Stamm und die 3.f.sg. + HW (HW = *hamzat al-waṣl*) außer acht läßt:

- A) im Ṭawīl: 1. Starkes Vb.: II, III, IV. Stamm: 3.m.sg., 3.f.pl.  
 2. med. inf.: wie starkes Vb. außer IV. Stamm, dazu I. Stamm, alle Personen  
 3. tert. inf.: II, III, IV. Stamm, alle Personen
- B) im Mutaqārib: wie Ṭawīl
- C) im Wāfir: wie Ṭawīl, doch 3.f.pl. im II, III, IV. Stamm vom starken Vb. und med. inf. nur mit folgendem HW
- D) im Kāmil: 1. starkes Vb.: II-IV, VII, VIII, X. Stamm: 3.f.sg., 3.m.pl., 3.m.sg. + HW  
 2. med. inf.: V, VI. Stamm: 3.f.sg., 3.m.pl., 3.m.sg. + HW; IV, VII, VIII. Stamm: 3.sg.m., 3.f.pl.  
 3. tert. inf.: I. Stamm: alle Personen
- E) in Baṣiṭ und Munsariḥ<sup>8</sup>:  
 1. starkes Vb.: II-IV, VII, VIII, X. Stamm: 3.f.sg., 3.m.pl., 3.m.sg. + HW  
 2. med. inf.: II, III. Stamm: 3.f.sg., 3.m.pl., 3.m.sg. + HW I, VII, VIII. Stamm: 3.m.sg., 3.f.pl.  
 3. tert. inf.: gar nicht
- F) in Ḥarīf, Ramal und Madid:  
 1. starkes Vb.: I, VII, VIII. Stamm: 3.f.pl. + HW  
 2. med. inf.: X. Stamm: 3.f.sg., 3.m.pl.; 3.m.sg. u. 3.f.pl. + HW  
 3. tert. inf.: I, VII, VIII. Stamm: 3.m.sg., 3.f.sg., 3.m.pl.

An dieser Übersicht sieht man zunächst sehr deutlich, daß die Beschränkungen durch das Metrum am Versanfang kaum weniger

<sup>8</sup> VII. und VIII. Stamm nur bei der relativ seltenen Abart – ∪ ∪ – des ersten Versfußes.



erheblich sind als die Beschränkungen durch den Reim am Versende<sup>9</sup>. Des weiteren sehen wir, daß die drei Metren *Ṭawīl*, *Mutaqārib* und *Wāfir* den Dichtern relativ freie Hand lassen, den Grundstamm in der untersuchten Konstruktion aber nur bei den *mediae infirmae* zulassen, den V. bis VIII. und X. dagegen überhaupt nicht. Ist der Held der Episode weiblich, scheiden alle starken Verben aus.

Beim *Kāmil* dagegen treten Schwierigkeiten bei der 3.sg.m. auf, die nur bei *Verba tertiae infirmae* uneingeschränkt in entsprechender Position gebraucht werden kann, weshalb wohl nicht zufällig in gleich drei *Kāmilepisoden* (Bi, LM und L 15) überwiegend Dualverben, bei aD 1 dagegen gehäuft Verben in der 3.pl.f. vorkommen.

Im *Basīṭ* tritt die Schwierigkeit auf, daß bei verseinleitendem *fa-/wa*-Perfekt keine *Verba tertiae infirmae* verwendet werden können und ein Verbum in der 3.sg.m. nur in einigen Ableitungen von *Verba mediae infirmae*, bei starken Verben allenfalls vor *hamzat al-waṣl*. Dieses Manko ist möglicherweise einer der Gründe, weshalb sich eine *Onagerepisodentradition* im *Basīṭ* nicht entwickelt hat, sind doch gewöhnlich alle handelnden *Dramatis personae* dieses Genres – der Hengst und der Jäger – grammatisch maskuliner Singular, während in der *Oryxepisode* zumindest die Hunde grammatisch im femininen Singular (oder Plural) stehen<sup>10</sup>. Die Dichter, die sich davon nicht haben abschrecken lassen und dennoch eine *Onagerepisode* im *Basīṭ* gedichtet haben, erleichtern sich die Mühe, indem sie z.B. die *Onager* als Kollektiv betrachten, um so Verben in der 3.f.sg. oder pl. verwenden zu können (Ra 34), oder indem sie das absatz-einleitende *fa*-Perfekt überdurchschnittlich oft durch *hattā* (*ʿidā*) ersetzen (Aḥ 49, dR 1, 12, 46) oder gar *fa*- mehrmals durch *tumma* austauschen (Aḥ 9). Schließlich hat aš-Šammāḥ mit seiner einzigen *Basīṭ*-Episode eine der beiden einzigen bekannten *Stutenepisoden* ('AbT, Š 14) gedichtet. Von der Möglichkeit, den üblichen ersten Versfuß des *Basīṭ*:  $\asymp - \cup -$  durch  $- \cup \cup -$  zu ersetzen (was für

9 Durch das Metrum wird auch die Zahl der möglichen Reimtypen beschränkt. Während etwa *Ṭawīl*, *Kāmil* und *Ḥafīf* extrem viele verschiedene Reimtypen (auch solche mit „Pronominalradif“) zulassen, kommen im *Wāfir* fast ausschließlich Reime auf  $\asymp K\bar{v}$  (sehr selten),  $2K\bar{v}$  und  $\bar{a}K\bar{v}$  vor. Auf die unterschiedliche Beliebtheit der jeweiligen Metren hatte dies offensichtlich wenig Einfluß.

10 In fast der Hälfte (7 von 16) der *fa*-Perfekt-Versanfänge in den oben Anm. 5 genannten *Oryxepisoden* steht das Perfektverbum in der 3.f.sg.

den *fa*-Perfektbeginn aber nur wenig bringt), macht von den Dichtern des Korpus allein al-Aḥṭal Gebrauch. In 9 seiner 69 Basīṭverse (d.i. 13% seiner und 5% aller Basīṭverse des Korpus) ist die zweite Silbe kurz<sup>11</sup>. Da diese Abart des ersten Versfußes von den anderen Dichtern des Korpus ausnahmslos vermieden wird (Dū r-Rumma ist immerhin mit 61 Basīṭversen vertreten) und auch sonst in der altarabischen Dichtung selten vorkommt<sup>12</sup>, kann die Silbenfolge — ∪ ∪ — nur eine unter Umständen akzeptable Notlösung, aber keine gleichberechtigte Alternative zu ∪ — ∪ — gewesen sein.

In den Metren Ḥafif, Madīd und Ramal wird der Versuch, einen Vers mit *fa*-/*wa*-Perfekt anzufangen, zur Wortakrobatik, weil fast nur Verba tertiae infirmiae in Frage kommen. Dies ist sicherlich ein Grund, weshalb im Korpus nur zwei Ḥafifepisoden vorkommen und Madīd- oder Ramalepisoden völlig fehlen<sup>13</sup>, ja dies mag wohl einer der Gründe sein, weshalb diese drei Metren in der altarabischen Dichtung nie größere Beliebtheit erreicht haben. So überrascht es nicht, daß in den beiden Ḥafifepisoden des Korpus (A 1, K 14) kein einziger Vers mit *fa*-/*wa*-Perfekt beginnt. Ka'b umgeht das Problem, indem er seine Episode, die auf den ersten Blick wie eine gewöhnliche Langepisode aussieht, vorwiegend deskriptiv gestaltet. al-A'šās Ḥafifepisode ist nur eine Kurzepisode von fünf Versen Umfang<sup>14</sup>.

Die genannte Episode al-A'šās ist aber nicht nur wegen des seltenen Metrums, in dem sie steht, bemerkenswert, sondern auch wegen der Art, wie sie die in dem Metrum liegenden Möglichkeiten ausnützt. Die im Metrum Ḥafif angelegte Tendenz, die Halbverszäsur häufiger als sonst mitten durch ein Wort verlaufen zu lassen, wird in der Qaṣīde A 1 auf die Spitze getrieben. A 1 ist nämlich beinahe eine Qaṣīde ohne Halbverszäsur.

Umgekehrt wird in der Episode 'Amr b. Qamī'as die Halbverszäsur noch durch klangliche Mittel hervorgehoben. Fast die Hälfte der ersten Halbverse (9 von 19) enden auf *-ā* oder *-an* (ob in der

11 Ah 3/17, 20, 22, 28; 9/27; 140/13, 24, 26, 27. Die Folge ∪ ∪ ∪ — kommt kein einziges Mal vor.

12 Von den „Sechs Dichtern“ hat an-Nābiḡa die meisten Basīṭqaṣīden gedichtet. Von seinen 137 Basīṭversen (Ed. Ahlwardt) weisen nur drei (\*N 11/8, 23/16, 21) die Folge — ∪ ∪ — auf, das sind 2,2%.

13 Je eine Episode in diesen drei Metren ist im Anhang zu Teil II verzeichnet.

14 Vgl. die Interpretationen dieser Episoden im II. Teil.

Pausalform rezitiert?), nämlich V. 15, 16, 18, 19, 20, 25, 28, 29, 30. Dadurch wird der Reimvokal *ā* bereits am Ende des ersten *miṣrāʿ* vorweggenommen. Daß dergleichen nicht Zufall ist, zeigen etwa die zahlreichen Lautspielereien zwischen Halbversende und Reimwort in \*AbQ 2<sup>15</sup> oder das Gedicht \*ʿAbīd 1, wo der erste Halbvers fünfmal (außer, wie zu erwarten, in V. 1 auch noch V. 5, 7, 16, 35) mit dem Versende reimt (Reim auf *2bū*) und sechs weitere Halbverse auf *bi(n)* oder *ba(n)* auslauten (11, 20, 24, 30, 36, 40), wo also ein Viertel aller Verse bereits am Halbversende den *rawiyy* aufweist. Ein ähnliches Phänomen ist im Korpus noch in der Episode Aḥ 140 zu beobachten<sup>16</sup>.

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Der Dichter kann natürlich nicht umhin, von dem phonologischen Stilmittel „Metrum“ Gebrauch zu machen. Stilistisch markiert kann er das Metrum darüberhinaus einsetzen:

- wenn er sich eines ausgefallenen, selten gebrauchten Metrums bedient,
- wenn er sich für ein Metrum entscheidet, das für das jeweilige Genre nur selten gebraucht wird, denn offensichtlich waren zur Gestaltung einzelner Genres nicht alle Metren gleichermaßen üblich und geeignet,
- wenn er die spezifischen Schwierigkeiten, die ein Metrum bietet, gekonnt meistert,
- oder wenn er die in einem Metrum inhärenten Möglichkeiten geschickt nutzt und ausgestaltet.

## 6.2 Reim

Mit dem Reim verhält es sich prinzipiell genauso wie mit dem Metrum. Auch der Reim ist ein phonologisches Stilmittel, das der Dichter benutzen muß, das aber erst unter bestimmten Voraussetzungen stilistisch markiert erscheint, nämlich dann, wenn der Dichter entweder einen seltenen Reim wählt oder dann, wenn er den Reim auf besondere Weise einsetzt oder abwandelt.

<sup>15</sup> Vgl. unten S. 164f.

<sup>16</sup> Vgl. die Interpretation im II. Teil.

Um zu ermitteln, welche Reime häufig und welche selten sind<sup>17</sup>, habe ich die *qariḍ*-Belegverse im Index zu al-Azharis *tahḍīb* aus gezählt<sup>18</sup>, der einen repräsentativen Querschnitt bieten dürfte<sup>19</sup>. Es ergab sich, daß die 28 möglichen Reimkonsonanten (ohne *'alif layyina*) zu vier deutlich voneinander geschiedenen Gruppen geordnet werden können, die jeweils sieben Konsonanten enthalten:

1. Häufige Reimkonsonanten (500 - 1.500 Belege): 80% der im Index verzeichneten Verse enden auf einen der Reimkonsonanten: *l, r, m, b, d, n, '20*.

2. Relativ seltene Reimkonsonanten (100 - 300 Belege): Weitere 16% der Belegverse haben als *rawiyy*: *q, ḥ, f, s, ', ḡ, t21*.

3. Sehr seltene Reimkonsonanten (27 - 70 Belege): Nicht einmal mehr 4% aller Belegverse verwenden einen der Reimkonsonanten *k, ḡ, ṣ, z, ḥ, ṭ, y22*.

4. Ungebräuchliche Reimkonsonanten (1 - 15 Belege): Auf die folgenden Konsonanten ein längeres Gedicht zu machen darf als so gut wie unmöglich gelten: *ḥ, ṣ, ṭ, w, z, ḡ, ḡ23*.

Hat ein Dichter anderes vorgehabt, als seine Zuhörer durch ausgefallene Reime zu verblüffen, dann wird er einen *rawiyy* aus Gruppe 1 gewählt haben, was der Normalfall war. Wollte er gerade den Reim zu einem besonderen Merkmal seiner *Qaṣīde* machen,

17 Vgl. auch Bencheikh: *Poétique* 169f., wo aber nur die späten Dichter und nur die häufigsten Reimkonsonanten berücksichtigt sind.

18 Erstreckten sich die Belege für einen Reimkonsonanten über mehr als eine Seite, wurde angenommen, daß jede Seite durchschnittlich 25 Belege aufweist und nicht mehr jeder Beleg einzeln gezählt.

19 Beachte allerdings, daß seltene Reimkonsonanten überproportional häufig vertreten sein müssen, weil ausgefallene Reimkonsonanten häufiger die Verwendung ausgefallener und damit erklärungsbedürftiger Reimwörter bedingen, weshalb die Chance, daß ein Vers mit seltenem Reimkonsonanten in ein Lexikon aufgenommen wird, größer ist als die eines Verses auf *lām* o.ä. Die Kluft zwischen seltenen und häufigen Reimkonsonanten ist also wohl noch größer als im folgenden dargestellt.

20 Die Zahlen im einzelnen: 1.461, 1.337, 1.092, 983, 760, 598, 581 resp.

21 299, 281, 250, 157, 141, 109, 105.

22 69, 53, 48, 43, 39, 29, 25.

23 15, 12, 10, 8, 7, 3, 2. I.K. kommt keines vor. Von den Dichtern des Korpus hat nur der *Ḥuḍailit Ṣāḥr* ein solches Gedicht verfaßt: \**Ḥuḍ K 4* (sieben Verse auf *ṭṭā*, die Antwort von *Abū l-Muṭallam*, ebd. Nr. 5, zehn Verse mit gleichem Reim).

wird er sich einen *rawiyy* aus den Gruppen 2 - 4 ausgesucht haben, wobei die Kunstfertigkeit, ein Gedicht auf einen Konsonanten aus Gruppe 3 zu machen, sicher noch eine Stufe größer war als bei Gruppe 2.

Von den Gedichten unseres Korpus haben 16 einen *rawiyy*, der relativ oder sehr selten ist: *q*: Š 11, Š 13; *h*: K 29, dR 27, dR 39; *f*: Aus, 'Abī, dR 66; *ʔ*: Z I; *ḡ*: Š 2; *t*: IQ 10, Š 1; *k*: dR 68; *ṣ*: IQ 34; *z*: Š 8; *y*: AbQ.

Deutlich erkennt man die Vorlieben einzelner Dichter. *Dūr-Rumma*, der bei den Metren stärker als sonst jemand der Devise „keine Experimente“ folgt, ist hier immerhin viermal vertreten, *al-Aḥṭal* aber gar nicht. Der größte Reimartist ist aber *aš-Šammāḥ*. Ein ganzes Drittel der 18 Gedichte seines *Diwans* enden auf einen relativ seltenen, weitere zwei (11%) auf einen sehr seltenen Reimkonsonanten.

Von den vier möglichen Vokalisationen des *rawiyy* ist, sieht man von der Vokallosgkeit ab, die offensichtlich nur in Verbindung mit bestimmten, durchweg seltenen Metren als ästhetisch befriedigend empfunden wurde (*Ramal*, *Sarī'*, *Mutaqārib*, *Maḡzū'* *al-Kāmil*, evtl. *Madīd*), diejenige mit *-ā* stilistisch markiert. Es enden beinahe doppelt so viele Verse auf *-ū* oder *-ī* wie auf *-ā*<sup>24</sup>. So muß es also als zusätzliche Schwierigkeit gesehen werden, wenn *aš-Šammāḥ* seine *Qaṣīde* Nr. 13 nicht nur auf den seltenen Konsonanten *q*, sondern sogar auf *-āqā* reimen läßt.

Stilistische Wirkung wird außer durch die Wahl eines schwer zu handhabenden und deshalb seltenen Reims auch dann erzielt, wenn die in einem Reim angelegten syntaktischen Möglichkeiten auf besonders auffällige Weise ausgeschöpft und entwickelt werden, so in der *Mu'allāqa* *Labīds* mit ihren vielen Komplementärschlüssen (*x-hā wa-y-hā*), die sowohl phonologische als auch semantische Markiertheit produzieren<sup>25</sup>.

Innerhalb bestimmter Grenzen konnte der Dichter das vorgegebene Reimschema auch modifizieren. Geschieht diese Modifikation in der Weise, daß sich der Dichter größere Freiheiten erlaubt, dürfte nur selten eine stilistische Wirkung erstrebt worden sein. Ein solcher

24 *sukūn*: 570, *-ā*: 1.625, *-ū*: 3.178, *-ī*: 3.152. Nur bei den Reimkonsonanten *ʕ*, *n*, *h*, *y* (sieht man von denen aus Gruppe 4 ab) ist *-ā* relativ häufig, was, außer im Falle von *ʕ*, wenig verwunderlich ist. Vgl. auch Bencheikh: *Poétique* 172.

25 Vgl. die Interpretation von LM in Teil II.

Fall ist der Wechsel des Reimvokals (*ʾiqwāʾ*), der bekannteste „Reimfehler“. Das einzige *ʾiqwāʾ* des Korpus, Š 18/16, steht allerdings an einer solch prominenten Stelle (dem einzigen Koranzitat des Korpus), daß der Vokalwechsel hier auch bewußt zur Hervorhebung eingesetzt worden sein könnte.

Die umgekehrte Form der Modifikation besteht darin, die gegebenen Freiheiten freiwillig einzuschränken. Auch hierfür gibt es im Korpus Beispiele, beinahe selbstverständlich wieder bei aš-Šammāḥ. Im Reimtyp, den wir *2Kṽ* abkürzen, steht die Zahl 2 für die Alternative *ī* oder *ū*. aš-Šammāḥ hat in mindestens drei seiner Episoden im Korpus, die diesem Schema folgen, ausschließlich oder fast ausschließlich nur *einen* der beiden möglichen Vokale verwendet (Š 6: *-īrū*, Š 11: *-īqū*, Š 16: *-ūmū*). Bei anderen Episoden (außer evtl. aḥ) ist eine derartige Beschränkung nicht feststellbar.

### 6.3 Originalität in Metrum und Reim

Der Grad der Originalität eines Dichters bezüglich eines Parameters, also der Grad der Abweichung vom Durchschnitt in Richtung „stilistische Markiertheit“ hinsichtlich dieses Parameters, ist ein wichtiges Charakteristikum eines jeden Dichters. Ist, wie im Falle der fraglos sehr wichtigen Parameter Metrum und Reim, das durchschnittlich zu Erwartende einigermaßen bekannt, läßt sich der Originalitätsgrad einzelner Dichter gut objektivieren, wodurch ein besserer Vergleich zwischen einzelnen Dichtern möglich wird.

Es wurde wie folgt verfahren: Herangezogen wurden alle Dichter des Korpus, von denen eine ausreichend große Anzahl von Gedichten erhalten ist, außerdem die drei im Korpus nicht vertretenen von den „Sechs Dichtern“<sup>26</sup> sowie ‘Abīd b. al-Abraṣ. Von diesen Dichtern wurden alle Gedichte berücksichtigt, die mindestens fünf Verse umfassen. Zur Ermittlung der „Metrum-Originalitätszahl“ (MZ) wurden die Metren wie folgt gewichtet: der häufige *Ṭawīl* einfach, die selteneren, aber immer noch häufigen drei (*Basīt*, *Kāmil*, *Wāfir*)

<sup>26</sup> Für alle „Sechs Dichter“ wurde die Ed. Ahlwardt zugrunde gelegt, auch wenn die Texte d. Korpus einer anderen Ed. entnommen sind.

doppelt, der Mutaqārib dreifach und alle übrigen (der Rağaz wurde nicht berücksichtigt) vierfach. Die Zahl der Verse in gewichteter Form wurde sodann durch die nicht gewichtete Gesamtzahl der Verse dividiert, d.h.:

$$MZ = \frac{V_T + 2 \cdot (V_K + V_W + V_B) + 3 \cdot V_{Mtq} + 4 \cdot V_{Sonst.}}{V}$$

Die Ergebnisse sind der ersten Spalte der nachfolgenden Tabelle zu entnehmen.

Zur Ermittlung der „Reim-Originalitätszahl“ (RZ) wurde wie folgt gewichtet: Reime auf Konsonanten aus der Gruppe „häufig“ einfach, aus Gruppe „relativ selten“ doppelt, aus Gruppe „sehr selten“ dreifach und aus Gruppe „ungebräuchlich“ vierfach<sup>27</sup>. Es gilt also:

$$RZ = \frac{V_1 + 2 \cdot V_2 + 3 \cdot V_3 + 4 \cdot V_4}{V}$$

Die Ergebnisse sind der dritten Spalte der Tabelle zu entnehmen.

Da die so erhaltenen Zahlen noch nicht besonders aussagekräftig sind und sich MZ und RZ nicht miteinander vergleichen lassen, wurde in einem nächsten Schritt für jede MZ bzw. RZ die prozentuale Abweichung vom Durchschnitt aller 22 MZ bzw. RZ errechnet, wobei jeweils der Betrag der maximalen Abweichung gleich 100% gesetzt wurde. Das Ergebnis steht in Spalte 2 bzw. 4 der Tabelle. In Spalte 5 wurden die Zahlen aus Spalten 2 und 4 addiert. Negative Zahlen in diesen Spalten sind kursiv gesetzt. Die fünf höchsten (in Spalte 2 die sechs höchsten) und die fünf niedrigsten Zahlen in jeder dieser Spalten sind unterstrichen.

---

<sup>27</sup> Nur in dem oben Anm. 23 genannten Fall. Nicht berücksichtigt wurden Reime auf 'alif layyina und alle Rağazverse.

	Metrum		Reim		
an-Nābiġa	1,58	- 29	1,00	- 79	- 108
'Antara	1,70	- 10	1,27	+ 4	- 6
Ṭarafa	2,18	+ 65	1,10	- 48	+ 17
Zuhair	1,57	- 31	1,46	+ 63	+ 32
'Alqama	1,48	- 45	1,08	- 54	- 99
Imra'alqais	1,54	- 50	1,26	+ 1	- 49
'Amr b. Qamī'a	2,22	+ 72	1,48	+ 69	+ 141
'Abīd	2,14	+ 59	1,52	+ 82	+ 141
Bišr	1,88	+ 18	1,29	+ 11	+ 29
Aus	1,56	- 32	1,24	- 5	- 37
Labīd	1,91	+ 23	1,02	- 73	- 50
al-A'šā	2,30	+ 84	1,23	- 8	+ 76
Ka'b	1,82	+ 9	1,24	- 5	+ 4
al-Ḥuṭai'a	1,67	- 15	1,35	+ 29	+ 14
Ibn Muqbil	1,62	- 23	1,15	- 32	- 55
aš-Šammāḥ	1,43	- 53	1,58	+ 100	+ 47
Abū Ḥirāš	1,30	- 73	1,08	- 54	- 127
Šaḥr al-Ġayy	2,40	+ 100	1,36	+ 32	+ 132
Umayya	2,14	+ 59	1,21	- 14	+ 45
Abū Du'aib	1,61	- 24	1,35	+ 29	+ 5
al-Aḥṭal	1,56	- 32	1,09	- 51	- 83
Ḍū r-Rumma	1,23	- 84	1,26	+ 1	- 83

Das Ergebnis ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Zunächst ist festzustellen, daß das Interesse an entlegenen Reimen und Metren nicht zeitspezifisch, sondern zu allen Zeiten bei einigen Dichtern mehr, bei anderen weniger ausgeprägt war<sup>28</sup>. Die Freude am stilistisch markanten Reim und Metrum war vor allem ein individuelles Merkmal eines Dichters, doch lassen sich bei Dichtern, die einer „Schule“ zuzurechnen sind, bisweilen signifikante Übereinstimmungen feststellen.

<sup>28</sup> Ein Formkünstler der Omayyadenzeit, wie er i.K. nicht vertreten ist, war etwa aṭ-Ṭirimmāḥ, vgl. den Anhang zum II. Teil.



So waren etwa Imra'alqais und 'Alqama an Reim- und Metrumsdingen gleichermaßen weitgehend desinteressiert, bewegte sich die Aufmerksamkeit für Reim und Metrum bei den Dichtern der Rāwī-Kette Aus - Zuhair - Ka'b - al-Ḥuṭai'a fast stets im Rahmen des Durchschnittlichen, während die Vertreter der Qais b. Ta'labā-Linie (Muraqqiṣ<sup>29</sup>, 'Amr, evtl. Ṭarafa, al-A'šā) stets mit ausgefallenen Metren, manchmal auch noch mit seltenen Reimen auftrumpfen<sup>30</sup>.

Ein weiteres wichtiges Ergebnis ist, daß kein Zusammenhang zwischen einem gesteigerten Interesse am Metrum und einem am Reim bestehen muß. Zunächst gibt es Dichter, denen an beiden Parametern gleichermaßen gelegen ist, allen voran die beiden alten Formkünstler 'Abīd und 'Amr, gefolgt von dem, wie auch seine Onagerepisode zeigt, offensichtlich unterschätzten Ḥudāiliten Ṣahr und, weit weniger ausgeprägt, Bišr. Diesen stehen jene gegenüber, die für Reim- und Metrumskunststücke gar nichts übrig haben: der Ḥudāilit Abū Ḥirāš, an-Nābiḡa, 'Alqama, die beiden Omayyadendichter des Korpus, aber auch, bis zu einem gewissen Grad, Imra'alqais, Aus und Ibn Muqbil. Eine letzte Gruppe bilden schließlich die „Extremisten“, zunächst jene, die oft zu seltenen Metren greifen, sich aber nur selten auch noch um den Reim besonders bemühen (es sind dies vor allem die genannten Dichter der Qais b. Ta'labā-Traditionslinie; etwas weniger ausgeprägt gilt dies für Labīd und den Ḥudāiliten Umayya), und dann jene, die einen ausgefallenen Reim schätzen, aber keine besondere Wirkung mehr durch das Metrum erzielen wollen, allen voran aš-Šammāḥ, weit weniger extrem Zuhair, Abū Du'aib und al-Ḥuṭai'a.

In dieser Zusammenstellung zeigt sich, daß zwar jene Dichter, die eine stark überdurchschnittliche RZ oder MZ oder beides haben, durchweg große Sprachkünstler waren, daß aber jene Dichter, die niedrige Zahlen haben, keineswegs schlechte Dichter gewesen sein müssen. So war zwar Abū Ḥirāš ein viel größerer Dilettant als sein Stammesgenosse Ṣahr, doch kann man etwa an-Nābiḡa stilistische Meisterschaft gewiß nicht absprechen.

29 Aus den wenigen längeren erhaltenen Gedichten Muraqqiṣ' d. Älteren (Muf. 45-52, 54, App. II) ergibt sich die ungeheuerliche MZ von 2,76, die wesentlich größer als alle 22 in der Tabelle erfaßten ist. Seine RZ wäre mit 1,33 immerhin noch leicht überdurchschnittlich. Vom jüngeren Muraqqiṣ sind zu wenig Verse erhalten, um zu einigermaßen aussagekräftigen Zahlen zu gelangen.

30 Zu den gen. „Schulen“ vgl. Grünebaum: Chronologie; vgl. auch hier unten, Kap. 11.

So muß man also feststellen, daß die Verwendung außergewöhnlicher Reime und Metren eine der zahlreichen Möglichkeiten zu stilistischer Wirksamkeit war, die den altarabischen Dichtern zu Gebote standen, eine Möglichkeit, die man von Fall zu Fall einsetzen konnte, aber nicht einsetzen mußte. Einige Dichter haben von beidem oder einem davon reichlich Gebrauch gemacht, andere kaum oder gar nicht. Die Häufigkeit, mit der diese Mittel angewandt wurden, trägt sehr zur Charakterisierung eines Dichters bei, sagt aber noch nicht notwendigerweise etwas über dessen Qualität aus.

## 7 LAUT- UND WORTFIGUREN

R. Jacobi stellte bei ihrer Untersuchung der „Sechs Dichter“ fest, der Einsatz von Klangfiguren sei „für die altarabische Poesie wenig charakteristisch“:

„Ein bewußtes Streben nach Klangwirkung mit der Hilfe von Konsonanten ist in der altarabischen Poesie nur selten zu beobachten. Die geringe Zahl von Belegen führt uns zu dem Schluß, daß das Ohr des beduinischen Dichters oder Hörers für diese Art ästhetischen Genusses nicht sehr empfänglich war.“<sup>1</sup>

Das wäre allerdings erstaunlich, denn wie sollte ein Volk, das eine Dichtung hervorgebracht hat, der nicht nur eine hochkomplizierte Metrik zu Grunde liegt, sondern auch ein streng normiertes Reimschema, das gerade auf der periodischen Wiederholung ein und desselben Konsonanten basiert, ausgerechnet für Konsonantenwiederholungen innerhalb eines Verses kein Ohr gehabt haben?

Tatsächlich komme ich auf der Basis meiner Texte zu einem ganz entgegengesetzten Ergebnis. Schon die älteste Episode des Korpus verrät, daß ihr Dichter (‘Amr b. Qamī’a) dem Wortklang größte Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Zunächst fällt auf, daß in dem Gedicht AbQ 13 (im folgenden werden auch die nicht zur Onagerepisode gehörenden Verse berücksichtigt) in durchschnittlich jedem vierten Vers ein oder zwei Konsonanten des Reimworts bereits im vorhergehenden oder allenfalls durch eine Partikel vom Reimwort getrennten Wort vorweggenommen werden. Fast immer spielt auch die Qualität des dem/den Konsonanten benachbarten Vokals eine Rolle:

V. 1: *ba’dī ‘ufiyyā*

V. 5: *ka’san sabiyyā*

V. 15: *maṣāmuhū minhā qaṣiyyā*

V. 17: *’adīman ’adlaṣiyyā*

V. 18: *al-‘alama l-‘aliyyā*

V. 23: *taqalludihā qawiyyā*

V. 24: *manāṣibihā n-naḍiyyā*

V. 28: *’aštātan ṣaṣiyyā*

---

1 Jacobi: Poetik 183.

Weitere Konsonantenwiederholungen kommen hinzu:

- V. 2: ... 'aš'aṭa māṭilan fīhā ṭawīyyā (3mal ṭ)  
 V. 5: samḥin šabaḥtu bi-suḥratin kə'san sabīyyā  
 V. 21: fa-šakkahā šaḥibun  
 V. 23: širyānatun šaḡalat  
 V. 25: bur'atan lammā banāhā tabawwa'a

Auf die häufige Verwendung des Reimvokals *ā* am Ende des ersten Halbverses wurde bereits hingewiesen<sup>2</sup>. Auch scheint die z.T. überproportionale Häufigkeit des Vokals *a/ā* (besonders V. 15A, 16A, 17B, 20A, 25, etc.) zum Klang der Episode einiges beizutragen.

Man könnte nun einwenden, diese dem Befund Jacobis widersprechende Häufung von klanglichen Stilmitteln spräche gegen die Echtheit dieses Gedichts<sup>3</sup>. Doch ist AbQ 13 keineswegs das einzige Gedicht dieses Dichters, in dem phonologische Stilmittel dieser oder ähnlicher Art gehäuft vorkommen. So finden wir in dem Gedicht \*AbQ 2:

a) Häufungen seltener Konsonanten in einem Vers oder Halbvers, oft in aufeinanderfolgenden Worten, gelegentlich einschließlich des Vokals:

- V. 1: dreimal *ḥ*, V. 2: dreimal *s*, zweimal *š*, V. 3: dreimal *š*, zweimal *ḡ*,  
 V. 4A: dreimal *q*, V. 4: viermal *f*, V. 6B: zweimal *ḍ* (*wa-'aḍmara 'aḡḡānan*),  
 V. 7A: *fa-qultu firāqu*, V. 8: viermal *'*, V. 13: dreimal *š*, V. 23B: *'immanā lā nanūḥuhā*, V. 24: Alliteration *ḥalla ḥarāmuhā*.

b) Wort- und Wurzelwiederholungen (Figura etymologica):

- V. 1A, 3A, 6A, 7, 8, 9A, 18B (im Reim: *yurāḥu murīḥuhā*), 20A, 22A, 25B (im Reim: *'aḡrāḥunā wa-ḡurūḥuhā*).

c) Teilweise Vorwegnahme des Reims am Ende des ersten Halbverses:

- V. 2: *nuḥūsuhū - sanīḥuhā*  
 V. 3: *saḡīyyatun - saḡīḥuhā*  
 V. 5: *fa-'aṣbaḥat - nubūḥuhā*

2 Vgl. oben S. 154f.

3 Übrigens wird die Tatsache, daß in einigen Gedichten der „Sechs Dichter“ phonologische Stilmittel gehäuft vorkommen, nicht, wie Jacobi (Poetik 183) annimmt, allein schon dadurch entwertet, daß diese Gedichte z.T. von zweifelhafter Echtheit sind. Denn selbst wenn IQ 35 nicht von Imra'alqais selbst stammt, ist es doch mit ziemlicher Sicherheit keine omayyadenzeitliche oder gar noch spätere Fälschung, sondern allenfalls eine fälschlicherweise dem Imra'alqais zugeschriebene, aber nichtsdestoweniger vor- oder frühislamische Qaṣīde und damit ein durchaus legitimer und beachtenswerter Vertreter der altarabischen Poesie.

V. 10: 'araftuhā - burūhuhā

V. 16: 'arḏahā -wuḏūhuhā

V. 17: nuḥūrihā - ṣabūhuhā

Zahlreiche Beispiele ließen sich auch aus \*AbQ 5 beibringen, das mit dem umwerfenden Vers *taḥinnu ḥanīnan 'ilā mālikin / fa-ḥinnī ḥanīnaki 'innī mu'ālī*// beginnt<sup>4</sup>, und \*AbQ 11 ist voll von Wortwiederholungen und *Figurae etymologicae*. Andere Gedichte bringen nur gelegentlich eindrucksvolle Klangfiguren (z.B. \*AbQ 7/5: *ṣaybun ... šāmilun ... šayḥun ... šāfi*//). In wieder anderen Gedichten spielt dergleichen überhaupt keine Rolle.

Dennoch kann als erwiesen gelten, daß phonologische Stilmittel schon bei einem der ältesten uns bekannten Dichter eine wichtige Rolle gespielt haben. Die Texte des Korpus liefern uns eine Fülle weiterer Beispiele und zeigen, daß die Ohren der arabischen Dichter und ihrer Zuhörer zu allen Zeiten für Klangwirkungen durchaus empfänglich waren.

Freilich ist es nicht immer leicht anzugeben, ob eine bestimmte Lautfolge als stilistisch auffällig empfunden wurde oder nicht und welche Parameter eine Rolle spielten und welche nicht. Mit der Terminologie der *badī'*-Theoretiker wird man jedenfalls dem Stilempfinden der alten Araber ebensowenig gerecht wie mit den antiken Rhetoriktermini. So hat etwa R. Jacobi darauf hingewiesen, daß bei Konsonantenwiederholungen „Alliteration offenbar nicht bevorzugt wurde“<sup>5</sup>.

Im folgenden seien einige der prominentesten Typen von Lautfiguren, wie sie uns in den Texten des Korpus begegnen, zusammengestellt, ohne freilich eine vollständige Systematik bieten zu wollen.

1. *Wiederholung einzelner Konsonanten*. Um eine stilistisch signifikante Häufung einzelner Konsonanten festzustellen, muß zunächst die durchschnittliche Häufigkeit der einzelnen Konsonanten in der arabischen Poesie bekannt sein<sup>6</sup>. Ein Zählung aller Konsonanten (mit Ausnahme von *w* und *y* sowie des jeweiligen Reimkonsonanten) in den

4 Blachère (Histoire 254) hält das Gedicht aus mir nicht einsichtigen Gründen für untergeschoben.

5 Jacobi: Poetik 183.

6 Vgl. Küper: Linguistische Poetik 64.

jeweils ersten dreißig Versen in jedem Diwan der „Sechs Dichter“ ergab folgende Werte<sup>7</sup>: Von 1000 Konsonanten sind durchschnittlich:

z: 5	ḥ: 14	k: 32	ʔ: 65
z: 7	š: 14	d: 34	t: 71
ṭ: 8	ǧ: 15	f: 39	m: 83
q: 10	ǧ: 24	ʿ: 43	l: 118
ṣ: 12	s: 27	h: 51	n: 122
ṭ: 12	ḥ: 28	b: 61	
d: 13	q: 32	r: 61	

Da nun etwa *š* ein im Arabischen sehr seltener Konsonant ist, muß schon die einfache Wiederholung dieses Konsonanten in dichter Folge wie in aD 1/21: *wa-šāqā 'amrahū šu'man* stilistisch auffällig gewesen sein, während ein entsprechender Effekt mit dem sehr häufigen Konsonanten *b* nicht so leicht zu erzielen war. Die fünfmalige Wiederholung dieses Konsonanten im selben Gedicht V. 27 (*'aḍbin bāridin ḥaṣibi l-biṭāhi taḡṭbu*) könnte der genannten zweimaligen *š*-Wiederholung hinsichtlich ihrer stilistischen Relevanz etwa gleichwertig sein.

Eine Steigerung der Wirkung wird sicherlich dann erzielt, wenn der wiederholte Konsonant geminiert auftritt (Aus 42: *quturātin qad tayaqqana*, bMuq 16/18: *ǧārin bi-ǧaḥfalatin yamuǧǧu*).

Wie schon die bisherigen Beispiele zeigen, scheint die Position des stilistisch hervorgehobenen Konsonanten nicht völlig irrelevant zu sein. In aller Regel sind zumindest ein oder zwei Vorkommen eines häufiger wiederholten Konsonanten Anfangskonsonanten eines Wortes oder doch einer Wurzel. Zwingend war dies sicherlich nicht (A 15/9: *lā yanfuḍu s-sayru ǧarḍahā*). Daß aber die einmalige Wiederholung von *š* in den ersten beiden Wörtern der Phrase *'aršun ka-ḥāšiyati l-'izāri* (Z III 26) ebenso signifikant war wie in dem oben zitierten Beispiel von Abū Du'aib, scheint mir ganz unwahrscheinlich (sie war

<sup>7</sup> Die Assimilation vom *l* des Artikels wurde berücksichtigt (d.h. assimiliertes *l* wurde nicht mitgezählt), die fakultative Assimilation von auslautendem *n* jedoch nicht. Geminierte Konsonanten wurden nur einfach gezählt.

nichtsdestoweniger beabsichtigt, wie die Fortsetzung des Syntagmas durch das Wort *šarīġatun* zeigt)<sup>8</sup>. In den meisten Fällen kommt ein Konsonant ein- oder zweimal am Wort-/Wurzelanfang vor und dazu noch ein- oder zweimal in anderer Position, eventuell geminiert. Reine Alliterationen von mindestens drei nicht häufigen Konsonanten sind selten, zumal auch in solchen Fällen ebendieser Konsonant oft nochmals in nicht wortanlautender Position hinzukommt (so das *s* in L 15/19: *mishālīn saniqīn ʿidādata samḥaġīn bi-sarātiḥā ...*).

Stilistische Wirkung ist sicherlich auch durch die Wiederholung verschiedener Konsonanten mit gleicher Artikulationsstelle oder gleicher artikulatorischer Modifikation erzielt worden, etwa wenn im Vers AbQ 28 alle vier „emphatischen“ Laute je einmal vorkommen. Die Wirkung solcher Wiederholungen ist aber vom heutigen Interpreten nur schwer zu beurteilen, zumal die damalige Aussprache mancher Konsonanten (*ḏ*, *ẓ*, *ṣ*, *ġ*) nicht genau bekannt ist. In den Interpretationen der einzelnen Texte habe ich dergleichen deshalb in der Regel nicht berücksichtigt.

2. *Wiederholungen verschiedener Konsonanten.* In der Wortfolge LM 27: *fawqahā qafra l-marāqibi* stechen zunächst die drei *q* heraus. Daneben enthalten die beiden ersten Wörter noch zwei *f*. Diese *f*-Reihe wird über die *q*-Reihe hinaus fortgesetzt, weil das auf die oben zitierten Wörter folgende Wort (*ḥawfuhā*) nochmals ein *f* enthält.

In der Einleitungsformel N 14/6A: *kaʿannī šadadtu r-raḥla ḥīna tašaddarat* werden zwei *ḥ* von zwei *š* gewissermaßen eingerahmt. Es entsteht, läßt man alle stilistisch nicht auffälligen Laute weg, die Konsonantenfolge *š - ḥ - ḥ - š*.

Die Episode A 1 ist voll von derartigen Fällen. Ich weise nur auf Vers 29 hin, der sechsmal *l*, viermal *f* und je dreimal ‘und’ enthält, jeweils relativ gleichmäßig über den ganzen Vers verteilt. Ein besonders schönes Beispiel liefert das von phonologischen Stilmitteln in geradezu manieristischer Weise überquellende Gedicht Um. Schon der Einleitungsvers wartet auf mit der Konsonantenfolge *ḥ - m - ḥ - m - m - ẓ - ḥ - ẓ - ḥ - d - dd - ḥ*, wo die fünf *ḥ* gewissermaßen den Refrain bilden, der Häufungen von *m*, *ẓ* und *d* einrahmt.

8 Über Art und Intensität der Betonung im Altarabischen ist bekanntlich noch keine Einigung erzielt. Gerade die Betonung spielt bei phonologischen Stilmitteln aber keine geringe Rolle.

3. *Wiederholung größerer Lautgruppen.* Die Häufung eines einzigen oder mehrerer Konsonanten stellt zwar einen häufigen, aber keineswegs den Normalfall der altarabischen Stilpalette dar. Die hohe Schule altarabischer phonologischer Stilfiguren scheint vielmehr erst mit der Wiederholung größerer Einheiten zu beginnen, angefangen von Gruppen Konsonant + Vokal bis zur Wiederholung ganzer Wörter<sup>9</sup>. Schon ein Stilmittel wie die oben behandelte Wiederholung verschiedener Konsonanten setzt meist voraus, daß mehrere Wörter mehr als nur je einen Konsonanten gemein haben.

Das bekannteste derartige Stilmittel ist die Wiederholung einer *Wurzel*, die *Figura etymologica*<sup>10</sup>, die überaus häufig vorkommt, wenn auch selten so massiert wie K 7/26: *lāṣiqin / luṣūqa l-burāmi yaḏunnu ḏ-ḏunūna*.

Seltener ist die Wiederholung ganzer Wörter wie etwa Bi 13, in welchem Vers das Wort *ša'w* gleich dreimal verwendet wird. Haben zwei Wörter dieselben Wurzelkonsonanten, jedoch in anderer Reihenfolge, kann man von *Radikalwiederholung* sprechen, z.B. RbM II 23f.: *binaqun - qanabat*.

Viel häufiger werden aber nur *Teile von Wurzeln* wiederholt, wobei augenfällig oft der jeweils I. und III. Konsonant identisch sind. So in drei der gleich vier Beispiele aus L 35 (V. 19, 22, 23A und B): *zāla - zaḥālifi, ḏaḥlan - mutaḏā'ilan, sarārin - suḥratin, ḏaḥla - ḥabā'ilā*. Spielen auch die Vokale eine Rolle, muß man von der Wiederholung von *Teilen von Wörtern* sprechen, wobei nicht immer klar zwischen diesem und dem vorgenannten Fall unterschieden werden kann. Wortwiederholungen sind dann besonders auffällig (und häufig?), wenn jeweils der Wortanfang identisch ist, z.B. Aus 34: *rā'ūna ... rākibun*, K 14/36: *al-ʿadma wa-l-ʿadāba*, V. 37: *saḥḡaḡin saḥḡati*. Ein Sonderfall hiervon ist das relativ seltene, in einzelnen Gedichten

9 Die Wiederholung ganzer Wörter oder ganzer Wurzeln gehört eigentlich zu einer eigenen Gruppe „morphologische Stilfiguren“. Da aber die Stilfiguren morphologischer Wiederholung (andere morphologische Stilfiguren kommen in der altarab. Dichtung so gut wie nicht vor), immer auch klangliche Wirkung haben, ja weit mehr wegen dieser klanglichen Wirkung als semantischer Gründe halber verwendet wurden, da zudem die Grenze zwischen morphologischen und phonetischen Stilmitteln gerade im Arabischen fließend ist, seien diese Stilmittel hier behandelt.

10 Oft mit Paronomasie gleichgesetzt, obwohl dies ein Überbegriff ist, der das Wortspiel allgemein bezeichnet.



aber häufig auftretende Stilmittel des *Binnenreims*, z.B. Aus 44: *gārin wa-bārin*, Z III 16: *nusūri - suḥūri*, V. 20: *tafiḍu - taḡiḍu*, V. 21: *fa-tāmahū - fa-sāmahū*. Schließlich gibt es Fälle, in denen, unabhängig von den jeweiligen Konsonanten, ein *Morphemtyp* überdurchschnittlich oft wiederholt wird (z.B. A 21).

All diese Fälle, von denen jeweils nur einige wenige Beispiele genannt wurden (weitere Beispiele in den Interpretationen der Gedichte), kommen oft nicht in Reinform, sondern in verschiedenen Kombinationen vor, so etwa, wenn Bi 8 zweimal das Wort *wasīqa* steht, wozu noch einmal die Wurzel *wsq* in anderer Ableitung tritt und der so entstandenen Wortklang durch zwei wortanlautende *w* sowie ein *w* und ein *q* in Wortmittelposition verstärkt wird.

Im vorausgehenden wurde versucht, die Stilmittel nach Art und Umfang der wiederholten Einheiten zu gliedern<sup>11</sup>. Eine weitere Untergliederung ergibt sich aus der Distribution der wiederholten Elemente. In der Regel erstreckt sich eine Wiederholung über einen Vers oder – mit sicherlich gesteigerter Wirkung – einen Halbvers. Daneben gibt es aber auch versübergreifende Erscheinungen, etwa L 15, wo eine signifikante Häufung des Konsonanten *q* in den letzten beiden Versen festzustellen ist. In N 14 werden die Konsonanten *s - ḥ - (ḡ)* jeweils am Ende der Halbverse 7A, 7B und 8A wiederholt. In den Episoden RbM II und K 14 finden sich totale oder partielle Wort-, Wurzel- und Radikalwiederholungen über die ganze Episode verteilt. Die Lautgruppe *ṣ - ḥ* bzw. *ḥ - ṣ* durchzieht die Episode Aḥ 31 wie ein roter Faden.

In besonderen Fällen wie den genannten kann die Verwendung bestimmter Stilmittel auch zur Hervorhebung bestimmter Textabschnitte beitragen. Besonders deutlich wird dies bei den selbstaufgelegten Beschränkungen beim Langvokal, der dem Reimkonsonanten in Reimen auf *2kṽ* vorausgeht<sup>12</sup>. Solche Beschränkungen werden nicht das ganze Gedicht durchgehalten. Nur selten deckt sich der so hervorgehobene Gedichtteil aber genau mit einem thematischen Sinnabschnitt der Qaṣīde. Daß Stilmittel zur Delimitation von Gedichtabschnitten beitragen, ist nach unserem Befund die Ausnahme. J.C. Bateson hat geglaubt, daß den Vokalen eine solche Rolle generell zukäme, was

11 Eine noch detailliertere Untergliederung scheint mir kaum sinnvoll, zumal wenn man die erwähnte Möglichkeit der Kombination in Rechnung stellt.

12 Vgl. oben S. 158.

aber von E. Wagner mit guten Gründen angezweifelt wurde<sup>13</sup>. In Einzelfällen ist eine konstante Deviation vom Durchschnitt über die Länge einer ganzen Qasīde festzustellen, so etwa überdurchschnittlich häufiges *a/ā* in AbQ 13. Doch ist bei den Vokalen wie auch sonst die Domäne des Stilmittels der Einzelvers, allenfalls eine Gruppe von zwei oder drei Versen<sup>14</sup>.

Ob in einem Gedicht Klangfiguren vorkommen und wenn ja, welche, ist nicht vorhersagbar. Derselbe Befund, den die Lektüre des 'Amr-Diwans ergeben hat, ergibt sich auch aus der Untersuchung des gesamten Korpus: In vielen Onagerepisoden spielen Klangfiguren gar keine Rolle. In anderen hat der Dichter eine besonders wichtige Stelle des Gedichts durch klangliche Mittel hervorgehoben, oder er hat nur die eine oder andere, sich zwanglos ergebende Konsonantenwiederholung dankbar in seinem Gedicht willkommen heißen, ohne angestrengt nach derartigen Stilfiguren gesucht zu haben. Diesen Gedichten steht jene etwas kleinere, aber keineswegs unbedeutende Gruppe von Gedichten gegenüber, in denen der Dichter klanglichen Stilmitteln eine besondere Rolle zugedacht hat<sup>15</sup>. Dabei fällt auf, daß in solchen Gedichten oft nicht etwa mehrere der oben aufgezählten Stilfiguren jeweils ein paarmal vorkommen, sondern daß gerade eines davon besonders häufig eingesetzt wird, daß sich der Dichter somit bewußt von vornherein für den Einsatz einer bestimmten Abart phonologischer Stilmittel entschieden haben muß. So treffen wir, um nur einige Beispiele herauszugreifen, massiert auf die teilweise Vorwegnahme des Reimkonsonanten in AbQ 13, die *Figura etymologica* in \*AbQ 11, den Binnenreim in Z III, partielle Wurzelwiederholungen in L 13 oder Wiederholungen jeweils verschiedener Konsonanten in Um. Mit den phonologischen Stilmitteln verhält es sich somit nicht anders als mit dem Metrum und dem Reim. Der Normalfall ist das Gedicht mit nicht besonders auffälligem Metrum und Reim und mit nur wenigen klanglich prägnanten Stellen. Wollte der ambitionierte Dichter aber, daß sich sein Gedicht von all den anderen thematisch verwandten abhebt, konnte er unter anderem zu einem dieser Stilmittel greifen

13 Vgl. Bateson: *Structural Continuity* und Wagner: *Vokalfrequenzabweichung*.

14 Eine stilistisch merkmalfhafte Häufung von Vokalen im Einzelvers z.B. IQ 10/8: 19mal *i/ī*, daneben nur 11mal *a/ā* (sonst bei weitem am häufigsten) und einmal *u*.

15 Die auch von R. Jacobi festgestellte Tatsache, daß phonologische Stilmittel teils vereinzelt, teils gehäuft vorkommen (vgl. Jacobi: *Poetik* 183) ist somit kein Grund zur Irritation.

und durch ein seltenes Metrum, einen seltenen Reim oder eine Häufung von Klangfiguren oder einer Kombination aus diesen einen stilistisch auffälligen Gedichtklang erzielen. Der Einsatz von Klangfiguren war nur eine von mehreren Möglichkeiten, einem Gedicht eine besondere Note zu geben und ihm dadurch Aufmerksamkeit zu verschaffen. Das Publikum hat dergleichen nicht von vornherein erwartet, hatte aber durchaus Ohren für den Klang der Wörter und war empfänglich genug, ein klanglich durchkomponiertes Gedicht zu würdigen.

Ähnlich wie im Falle von Metrum und Reim gab es auch hier einige Dichter, die Spezialisten für diese Art von Stilmittel waren und andere, die all dem nur wenig abgewinnen konnten. Da dergleichen kaum ähnlich gut meßbar ist wie die Präferenzen bei Reim und Metrum, beschränke ich mich hier auf ein ganz gefühlsmäßiges Urteil.

Zu denen, die Klangfiguren wenig Aufmerksamkeit schenkten, gehören, dem Urteil Jacobis zufolge, die meisten der „Sechs Dichter“, wahrscheinlich mit Ausnahme an-Nābigas und Imra'alqais'. Dieser Befund ist nicht erstaunlich, hat sich doch auch auf den Gebieten Metrum und Reim nur jeweils ein einziger der Sechs besonders hervorgetan. Unter den späteren Dichtern vermißt man besonders bei aš-Šammāh, dem Reim-Extremisten, den Einsatz von Klangfiguren. Vereinzelt, dann aber gehäuft, trifft man auf klangliche Stilmittel bei Aus, Labid, Ka'b und Ibn Muqbil. Der ältere Meister des Wortklangs ist zweifellos 'Amr b. Qamī'a, der jüngere sein Stammesgenosse al-A'šā, der den 'Amr in dieser Hinsicht natürlich noch übertrifft. Die Omayyadendichter des Korpus machen von phonologischen Stilmitteln immer wieder, im großen und ganzen aber doch mäßigen Gebrauch. Ganz anders der Hudailit Umayya, der die klangliche Hypertrophie zum obersten Stilprinzip seiner Onagerepisode gemacht hat und damit gewissermaßen „außer Konkurrenz“ zu werten ist.

## 8 METONYMIEN

Eines der wichtigsten und charakteristischsten Stilmittel der altarabischen Dichtung ist die Metonymie (bzw. eine besondere Abart der Metonymie). Während Metaphern Similaritätstropen sind (ein A wird durch ein ihm als ähnlich empfundenen B ersetzt: Jäger - Schlange RbM II 28), sind Metonymien Kontiguitätstropen, weil zwischen A und dem das A ersetzenden B eine prädikative Relation besteht<sup>1</sup>.

Metonymien sind damit, wie Metaphern auch, Figuren des Ersatzes. Gerade diese Eigenheit wird in fast allen Übersetzungen altarabischer Dichtung verwischt. Aus „einem Lanzenbewehrten“ wird „ein lanzenbewehrter Krieger“, „ein Munteres“ wird „ein munteres Pferd“, „das Kühle“ wird „das kühle Wasser“ etc. Auch wenn man in der Übersetzung das ergänzte Nomen in Klammer setzt, ist die Metonymie zerstört und zu einem bloßen Epitheton degradiert<sup>2</sup>. Dies mag einer der Gründe sein, weshalb die Metonymie in der Sekundärliteratur zur altarabischen Dichtung bislang nicht die Aufmerksamkeit gefunden hat, die sie verdient hat<sup>3</sup>.

Man mag die altarabische Metonymie aber noch aus einem weiteren Grund wenig beachtet haben. Während nämlich in den europäischen Literaturen die prädikativen Relationen zwischen Ersetztem und Ersatzwort ganz unterschiedlich und vielfältig sind, spielen in der altarabischen Dichtung die meisten davon gar keine Rolle. Das Ersatzwort bezeichnet hier fast immer eine Eigenschaft des ersetzten

---

1 Vgl. Plett: Textwissenschaft 258f., 260, 267, vgl. auch Küper: Linguistische Poetik 112-120; auf eine weitere Untergliederung in verschiedene Ab- und Unterarten (Synekdoche, Antonomie etc.) soll verzichtet werden, nicht nur, weil „die üblichen Termini meist an einer gewissen Unschärfe kranken“ (Plett 259), sondern vor allem, weil diese Termini den Eigenarten der arabischen Dichtung nicht gerecht werden.

2 Läßt man aber andererseits das durch die Metonymie ersetzte Nomen ganz weg, wird der Text dem nicht eingeweihten (also jedem heutigen) Hörer oder Leser weitgehend unverständlich, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man die Abichtsche Hudailitenübersetzung liest, ohne in die Anmerkungen zu blicken. Ich habe versucht, das Problem durch eine jeweils unterschiedliche Verwendung von runden und eckigen Klammern zu lösen, vgl. die Vorbemerkung zu Teil II.

3 Lediglich I. Lichtenstädter ist auf die Metonymie näher eingegangen, vgl. Lichtenstädter: Nasīb 63.

Gegenstands oder die Eigenschaft eines Teils des ersetzten Gegenstands, gehört also zum Untertyp der Synekdoche.

Diese Form des Ersatzes ist aber wiederum in der europäischen Literatur kaum üblich. Sucht man im Deutschen gängige Ausdrücke, die zum ersetzten Ausdruck in einer ähnlichen Relation stehen wie arabisch z.B. *ḡawn* „ein Aalstrichgezeichneter“ oder *ʾaḥqab* „einer mit hellem Flankenstreif“, dann fallen einem nur wenige Ausdrücke ein, etwa „Rothäute“ oder „Bleichgesichter“. Nun sind diese beiden Ausdrücke auch im Deutschen stilistisch markiert. Die deutschen Entsprechungen zu Wörtern wie *qāriḥ* „einer, der schon die Eckschneidezähne hat“ oder *ḥāʾil* „eine Gelte“ können so, wie sie hier dastehen, nicht als Stilmittel betrachtet werden, weil sie nicht vom gewöhnlichen Sprachgebrauch abweichen, was ja eine wichtige Voraussetzung für ein Stilmittel ist. In dem Satz „ich reite eine Vierjährige“ ist „Vierjährige“ keine Metonymie, in dem Satz „dort reitet eine Rothaut“ ist „Rothaut“ zweifelsohne eine Metonymie. Nun werden in der altarabischen Dichtung Ausdrücke beider Arten unterschiedslos gebraucht. Sie stehen zueinander in paradigmatischer Relation und müssen stilistisch als gleichwertig angesehen werden. Es ist also müßig, darüber zu debattieren, ob *rabāʾī* „einer, der schon die Mittelzähne hat“ nun eine Metonymie ist oder nicht. Im Deutschen wäre es keine. Auch in arabischer Prosa ist es keine. Durch ihre spezifische Verwendung in der altarabischen Dichtung, wo *rabāʾī* mit anderen, zweifellos stilistisch merkmalaften metonymischen Ausdrücken (die auch nicht der Alltagssprache angehören) eine Klasse von unterschiedslos verwendbaren Ersatzwörtern für „Onager“ bildet, ist es eine. So müssen also sowohl die Semantik als auch die Distribution eines altarabischen Ausdrucks beobachtet werden, um zu entscheiden, ob dieser Ausdruck eine Metonymie ist oder nicht.

Um die semantischen Relationen zwischen ersetztem und ersetzendem Ausdruck näher zu betrachten, werfen wir nochmals einen Blick auf die oben S. 35–38 zusammengestellten 28 häufigsten metonymischen Ausdrücke für Hengst und Stuten. In all diesen Beispielen wird das Tier durch eine Eigenschaft oder einen Zustand bezeichnet. Eine solche Eigenschaft oder ein solcher Zustand ist entweder

1. eine Eigenschaft des Aussehens, die der gesamten Spezies zukommt (*ʾaḥqab*, *ḡawn*, *ʾaṣḥam*), oder
2. ein Zustand, der nicht der gesamten Spezies, sondern nur dem jeweils bezeichneten Individuum zukommt (*rabāʾī*, *qāriḥ*, *muṭarrad*,

daneben alle einen bestimmten Zustand im Fortpflanzungszyklus der Stute bezeichnenden Ausdrücke etc.), oder

3. eine Eigenschaft des Verhaltens, die wohl meist als der gesamten Art (zumindest allen Hengsten bzw. allen Stuten) zukommend zu denken ist, (weil ja z.B. alle Hengste Schreihälse und bissig sind), die aber auch individualisiert gedeutet werden können, etwa wenn Zuhair die Metonymie *qārīb* zu *qāribu Dargad* spezifiziert.

Betrachtet man die Nomina aus den Gruppen 2 und 3 genauer, stellt man fest, daß auch durch sie kein individuelles Tier gezeichnet wird. Denn Bezeichnungen wie *rabāʿī*, *qāriḥ* etc. rufen Konnotationen hervor (hier: die größere Leistungsfähigkeit und Aktivität des gerade ausgewachsenen aber noch nicht gealterten Tiers), die wiederum allen Vertretern der Gattung in der Dichtung zukommen. Ist ein Onager *rabāʿī* oder *qāriḥ*, heißt das nichts anderes, als daß er die Eigenschaften, die ein Hengst der Onagerepisode haben muß, in idealtypischer Weise verkörpert, und zu den *ʾaḥdariyy*-Onagern gehört ein Hengst, weil diese als besonders kräftig galten. Das gleiche gilt für die Stuten, bei denen die Angabe, sie seien trächtig, die Konnotation der Widerspenstigkeit (gegen den Hengst) und damit der Wildheit und Kampfeslust, die umgekehrte Angabe, sie seien gelt, die der größeren Ausdauer und Leistungsstärke hervorruft. Gelegentlich können solche Metonymien auch zur Information über den augenblicklichen jahreszeitlichen Stand der Handlung dienen. Oft hat auch die Tatsache, daß die Stuten der Episode trächtig oder gelt und der Hengst mager etc. ist, mit der Handlung gar nichts zu tun.

Die *Dramatis personae* der *Qaṣīde* sind mehr, als sie Individuen sind, Typen (denen schließlich auch ein typisches Schicksal widerfährt). Die Metonymien zeichnen möglichst ideale Vertreter dieses Typus. Nur selten verdichten sich die Metonymienreihen zu einem anschaulichen Bild, das individuelle Züge erkennen läßt, etwa in den langen Jägerbeschreibungen bei Aus und Kaʿb. Generell gilt aber für die Menschen in der *Qaṣīde* nichts anderes als für Tiere und Dinge, woran auch die Tatsache wenig ändert, daß die Jäger (ebenso wie die Geliebte oder gelegentlich Pferd und Kamel) mit ihrem Namen genannt werden.

Den Übersetzer stellen viele Metonymien immer wieder vor schier unlösbare Probleme. Während zwar einige davon, wie *ʾaḍūm* oder *muṭarrad*, dem gewöhnlichen Wortschatz angehören, kommt die Mehrzahl der Metonymien jeweils nur oder doch hauptsächlich als Metonymie vor, wenn auch zuweilen für verschiedene Gegenstände. Solche Wörter wecken gelegentlich den Eindruck, als seien es Archa-

ismen, oder besser gesagt, über Generationen tradierte Wörter der poetischen Sprache, die aus der Alltagssprache schon verschwunden waren. Die Bedeutung solcher Wörter aus der Fachsprache der Dichter waren den späteren Kommentatoren wenn nicht völlig dunkel, so doch meist nur vage bekannt. Falls diese Begriffe immer nur substantivisch gebraucht werden, besteht kaum Hoffnung, ihre ursprüngliche Bedeutung zu ermitteln. Auch eine noch so große Sammlung von Belegen hilft oft keinen Schritt weiter<sup>4</sup>.

Viele Metonymien werden aber teils absolut, teils adjektivisch mit folgendem spezifizierenden Genitiv gebraucht. So heißt es zu-  
meist schlicht *ġawn*<sup>5</sup> statt richtiger *ġawnu s-sarāt*, *šatīm* statt *šatīmu l-waġh*, *'aqabb* statt *'aqabbu l-baṭn*, oder es heißt *muwaššaha* (dR 25/29) statt *muwaššahatu l-'aqrāb*. Während in diesen Beispielen die Genitivverbindung die ursprünglichere Ausdrucksweise sein dürfte, ist der Genitiv in Fällen wie *'ahqabu l-'aġīza*, *ṣaḥilu š-šahīġ*, *ṣaḥibu š-šawārib* (aD 1/16) oder gar *qāriḥu 'āmayn*, *qāribu Dargad* oder *ġa'bu n-nusāla* (aTQ 16) sicherlich erst spätere Zutat. In anderen Ausdrücken wie *malsā'u s-sarāt* (Aḥ 31/21, dR 6/29) oder *malsā'u l-'aġīza* (Š 2/45, \*dR 32/31) hat sich der adjektivische Bestandteil nie verselbständigt.

Vielfach sind die Verständnisschwierigkeiten, die solche metonymischen Ausdrücke bereiten, aber auch darin begründet, daß die Vorstellungen, die sich hinter der Metonymie verbergen, dem heutigen Betrachter nur schwer nachvollziehbar sind. So können etwa die meisten der oben zusammengestellten Onagermetonymien unterschiedslos für Hengst und Stuten verwendet werden. Den Stuten vorbehalten sind zunächst selbstverständlich alle den Fruchtbarkeitszyklus betreffenden Ausdrücke, daneben aber als zweite (und einzige weitere) Gruppe all jene Ausdrücke, die „langgestreckt“, „langrückig“ etc. bedeuten (*samḥaġ*, *qawdā'*, daneben *saqba* A 1/28, 15/11). Warum diese ohnehin schon schwer verständliche Eigenschaft des „Langgestrecktseins“ immer nur von Stuten ausgesagt wird, dürfte zu den nicht lösbaren Rätseln der arabischen Dichtungskonvention gehören<sup>6</sup>.

Nächst den Metonymien für Hengst und Stuten sind solche für den Bogen des Jägers die häufigsten. Hier herrschen Metonymien

4 Vgl. einen solchen Fall bei Seidensticker: Šamardal 40ff. (zu *wa'an*).

5 Wenn nicht explizit angegeben, sind die jeweiligen Belegstellen den Anmerkungen zu den Seiten 35-38 zu entnehmen, vgl. auch das Wörterverzeichnis.

6 Zur Umsetzung derselben Grundvorstellung in Vergleiche vgl. unten S. 182f.

vor, die das Material (*nab'*, *dāla*, *širyāna*, *far'*) oder die Form und Farbe bezeichnen (*zawrā'*, *ṣafrā'*, *malsā'*, *kabāḏā'*)<sup>7</sup>. Relativ häufig werden noch die Pfeile und der Jäger selbst durch Metonymie genannt<sup>8</sup>. Auch Teile des Bogens, der Ansitz des Jägers sowie Körperteile der Onager werden immer wieder metonymisch erwähnt.

Damit aber nicht genug. Es gibt fast keinen Gegenstand (vor allem kein Tier), der in den Gedichten irgendeine und sei es auch eine noch so marginale Rolle spielt, der nicht durch eine Metonymie eingeführt wird. In unserem Korpus kommen außer den genannten noch vor:

1. Menschen und Körperteile von Menschen:

Hand (AbQ 31)

Reiter (ŠG 21)

2. Tiere:

Pferde (ŠG 21)

Tauben (Š 14/29)

Löwe (Aḥ 152/19)

Schlange (ḡR 14/53)

Adler (Bi 10, Š 10/29)

Frösche (Š 8/43a, ḡR 27/68)

Falke (ḡR 1/61)

Skarabäus (Š 2/54)

Wüstenläuferlerche (ḡR 46/25)

Dasseln oder Bremsen (Z III 14)

3. Pflanzen:

Datteln (Š 2/48)

Gesträuch (Š 8/23)

Pfriemengras (L 15/22)

Kraut (Aus 37)

4. Geographisches und Meteorologisches:

Tränke (passim)

Winde (Š 16/4)

Wasser (passim)

Wolke(n) (bMuq 22/13, Um 66,

Wasserlöcher (Ra 37/44)

ḡR 12/65)

Wüste(n) (Š 2/52, ḡR 27/72)

Staubwolke (N 6/12, Aḥ 3/28, ḡawn,

Regen (aD 1/18)

sabīṭ)

5. Gegenstände:

Schwert (K 13/36)

Gurt (Š 2/40)

Lanze (Z I 17a, K 6/26 u.ö.)

Oboen (L 11/43)

Beil (Š 8/24)

Wein (L 11/37f.)

Seil (*mumarr*, *'andariyy* etc.)

Holzscheite (Um 56)

6. Abstrakta:

Entschluß (LM 29)

7 Vgl. oben S. 138.

8 Vgl. oben S. 138 bzw. S. 136f.



Diese Liste gibt uns einen Eindruck von der Bedeutung der Metonymie in der altarabischen Dichtung. Es dürfte nicht viele Dichtungen der Weltliteratur geben, in denen semantische Ersatzfiguren eine ähnlich dominierende Rolle spielen wie in der altarabischen, sieht man von der Skaldendichtung ab, in der eine solche Figur, die Kenning, zum dominierenden Stilmerkmal geworden ist. Und so, wie die Kenning eine ganz spezifische Abart der Metapher ist<sup>9</sup>, so ist auch die Metonymie der altarabischen Dichtung eine sehr spezielle Abart der Metonymie, wie wir gesehen haben.

Die textuelle Funktion der Metonymie in der altarabischen Dichtung ist die Einführung einer neuen Person, eines neuen Gegenstands. So kann der Dichter den Onagerhengst ohne weiteres mit seinem richtigen Namen als *ʿayr* bezeichnen, sogar, wenn auch selten, in der Onagerepisode<sup>10</sup>. In den rund 80 Stellen des Korpus, in denen der Hengst jeweils zum erstenmal in der Episode genannt wird, wird er aber (bei nur einer einzigen Ausnahme: IQ 10/6) stets durch Metonymie eingeführt. Bei weniger wichtigen *Dramatis personae* wird das Prinzip weniger strikt durchgeführt. Der Jäger wird sogar meist als „Jäger“ oder mit seinem Namen vorgestellt. Andererseits werden, wie wir sahen, sogar ganz periphere Dinge metonymisch zur Sprache gebracht. Die Hauptpersonen wiederum können auch mehrmals in der Episode neu durch Metonymien eingeführt werden. Der Dichter tut dann so, als sei die jeweilige Person noch nicht vorgekommen. Solche, wie ich sie nennen möchte, „Zweiteinführungen“ können auch zur Textgliederung eingesetzt werden. Besonders häufig treffen wir auf eine solche Zweiteinführung am Anfang des „Marschs zur Tränke“. Der Dichter al-Aḥṭal hat von Zweiteinführungen besonders häufig Gebrauch gemacht<sup>11</sup>.

Dieser ihrer einführenden Funktion entsprechend, ist die altarabische Metonymie generell indeterminiert<sup>12</sup>. Da die Einführung

9 Vgl. von See: Skaldendichtung 32ff.

10 Vgl. oben S. 33 mit Anm. 131.

11 Zweiteinführungen i.K.: AbQ 21, IQ 34/20, 23, Z II 9, N 75/29; L 12/9, 15/27, K 13/38; DbD 12, Mut 12, Stute: V. 13, aṭQ 23 (Stuten); bMuq 30/27, Š 6/16, 18, 8/54, 11/22-24, 13/30, 16/11; aD 1/31, UbH 2/9, Um 36, 44; Aḥ 3/19-20, 25-26, 27, 9/29-31, 33, 37/22-23, 140/17-19, 28, 30, Ra 34/52, 37/43, dR 1/41, 6/38, 14/41, 46, 27/53, 60, 28/42-43 45, 33/54-55, 46/26, 66/55.

12 Ausnahmen sind fast durchweg spät: ŠĠ 12, sonst nur dR (z.B. 1/57, 12/71, 83, 84) und Aḥ (z.B. 37/13); ob es sich dabei überhaupt noch um Metonymien handelt?

neuer Dramatis personae oft mit dem Beginn eines neuen Textabschnitts zusammenfällt, der Beginn eines Textabschnitts aber oft formelhaft gestaltet wird, sind viele Metonymien eng mit bestimmten Formeln verbunden. Und da bestimmte Formeln für bestimmte Metren charakteristisch sind, kommen auch viele konventionelle Metonymien hauptsächlich in einem oder mehreren bestimmten Metren vor<sup>13</sup>.

So stark die Metonymien aber auch an Konventionen gebunden sind, ist es doch keineswegs so, daß der Dichter immer nur sein konventionelles Repertoire abspielt. Vielmehr verhält es sich mit den Metonymien ähnlich wie mit Reim und Metrum. Auch die Metonymie ist ein Stilmittel, dessen Verwendung obligatorisch ist. Eine Qaṣīde ohne Metonymie dürfte nicht leicht zu finden sein. Eine Onagerepisode ohne eine einzige Metonymie gibt es jedenfalls nicht. Die Beherrschung der gängigen Metonymik gehört genauso zur Voraussetzung des Dichtens wie die Beherrschung von Reim und Metrum. Ebenso wie man aber durch Abweichen vom Gängigen bei Metrum und Reim eine zusätzliche stilistische Wirkung erzielen kann, werden auch Metonymien immer wieder stilistisch prägnant eingesetzt.

Hier ist zunächst das *Erfinden neuer Metonymien* zu nennen. Die Zahl der oben S. 35-38 aufgelisteten 28 Metonymien für Hengst und Stute(n), die alle jeweils mindestens dreimal vorkommen, wird deutlich übertroffen von den nur einmal oder zweimal vorkommenden. So konventionell viele Metonymien also sind, so ist doch die Mehrzahl (d.h. die Mehrzahl aller verschiedenen, wohl nicht der größte Teil der absoluten Zahl aller Metonymien) individuelle Zutat des Dichters. Besonders beliebt ist, etwa bei aš-Šammāḥ, der Ersatz einer konventionellen Metonymie in einer Formel durch eine ungebräuchliche bei Beibehaltung einer anderen, althergebrachten (z.B. 'aḥqaba saḥ-waqan Š 11/17 statt 'aḥqaba qāriban o.ä.), wie überhaupt häufig eine konventionelle Metonymie neben einer oder mehreren nicht konventionellen steht. Wenigstens eine konventionelle Metonymie wird der Dichter in einem Einleitungsvers schon deshalb beibehalten, damit der Hörer auf Anhieb das Thema des folgenden Abschnitts erkennen kann.

Die Dichter erfinden nicht nur neue Metonymien für Dinge, für die es zuvor schon andere gab, sondern auch Metonymien für Dinge, die noch nie durch einen metonymischen Ausdruck bezeichnet worden waren. So war sicherlich noch nie zuvor ein Mistkäfer in

---

13 Vgl. oben S. 86ff., 90.

der altarabischen Dichtung aufgetreten, als aš-Šammāḥ Š 2/54 „einen mit an den Rändern gezackten Vorderbeinen, einen O-Beinigen“ auf die Bühne schickte. Solche Neubildungen haben dem Publikum sicherlich nicht selten Rätsel aufgegeben.

Die Operation des *Ersatzes* erzeugt auch hier stilistisch Auffälliges. So wird häufig eine konventionelle Metonymie durch eine bisher selten oder nie gebrauchte mit gleicher oder ähnlicher Bedeutung ersetzt. Meist ist die ersetzende Metonymie zweigliedrig, umschreibt also auf umständlichere Weise eine Ein-Wort-Metonymie, z.B. 'ablaqu l-kašḥayn, muwaššahatu l-'aqrāb, wāḍiḥu l-'aqrāb, alles statt 'aḥqab; 'abyaḍu l-baṭn statt 'aqmar etc. Ein hübscher Effekt entsteht auch, wenn der Dichter eine Metonymie durch einen Vergleich ersetzt, etwa ŠĠ 14, wo der Jäger als „einer, dessen schwarzen Schopf man für eine Zecke halten könnte“ eingeführt wird. Ähnliche Fälle A 15/19, L 4/11, RbM I 9.

Einige Metonymien können Ersatzwort für verschiedene Dinge sein. So steht *darīr* \*IQ Mu'all. 58 vom Pferd, K 14/33 vom Onagerhengst, \*bMuq 4/15 vom Maisirpfeil. Wahrscheinlich war zumindest im letzten Fall durch die Übertragung ein Überraschungseffekt beabsichtigt. Ein regelrechtes Verwirrspiel richtet aš-Šammāḥ im Vers Š 2/36 an, wo er das Episodentier als 'aḥqaba nāṣiṭan einführt, so daß der Hörer bei der zweiten Metonymie in Zweifel darüber gerät, ob das eingeführte Tier tatsächlich ein Onager ist, wie die erste Metonymie nahelegt, oder doch ein Antilopenbock, wie die zweite Metonymie suggeriert. Daß Usāma im Einleitungsvers UbH 4/8 den Onager als *fārid* bezeichnet, welches Wort gewöhnlich eine Oryxmetonymie ist, hat nun in der Tat noch späte Wirkung getan und den Erstherausgeber des Texts in die Irre geführt. Die Straußenmetonymie *ṣa'l* schließlich wird N 75/29 auf den Onager angewendet.

Gewöhnlich verwendet ein Dichter zwei bis vier Metonymien für seine Hauptfigur. Ṣaḥr kommt in seiner Onagerepisode gar mit einer einzigen aus. Stilistisch stärker markiert sind dagegen auffallende *Metonymienhäufungen*, extrem in Z III, dessen Dichter für Hengst und Bogen mit jeweils rund zehn Metonymien aufwartet, zu denen noch weitere zehn für Fliegen, die Tränke, den Jäger und dessen Pfeile hinzukommen. Eine auffällige Häufung in einem Vers findet sich z.B. Š 13/26: maḥiṣu š-šawā šaniḡu n-nasā ḥāzī l-maṭā ṣaḥilun, wo die Gleichartigkeit der ersten drei Glieder sowie der bewußte Anklang an ähnliche Formulierungen in den Pferdebeschreibungen des Imra'alqais (vgl. \*IQ 52/45) den Effekt noch verstärken.

Der Bezugspunkt des Dichters bei der Verwendung traditioneller und der Bildung neuer Metonymien ist also nicht nur das metonymisch genannte Objekt, sondern auch die Tradition, d.h. das Gesamt der älteren und zeitgenössischen Gedichtabschnitte gleichen Themas. Ja letzteres ist wohl entschieden das wichtigere, denn die Dichter sind keineswegs daran interessiert, das Wesen des Gegenstands ihrer Dichtung durch ihre Metonymien zu erfassen, ihre Objekte dem Hörer in einem neuen Licht erscheinen zu lassen, ihm ein tieferes Verständnis des Gegenstands zu vermitteln. All dies ist dem altarabischen Dichter durchaus fremd<sup>14</sup>. Deshalb folgen die Dichter auch dann, wenn sie ein Objekt erstmals metonymisieren, ganz dem herkömmlichen Schema. So werden etwa Tiere sehr häufig nach dem Prinzip, das man das des „hervorstechenden Details“ nennen könnte, benannt, etwa nach Flecken oder Tupfen der Körperzeichnung. Relativ auffällig ist die schwarze Zeichnung des Gesichts der Oryxantilope, derentwegen sie *'asfa'* heißt<sup>15</sup>. Ganz unauffällig ist dagegen der Beinfleck des Steinbocks, nach dem er die Bezeichnung *'aṣam* bekommen hat, und der helle Flankenstreif des Onagers ist auch nicht gerade das auffälligste Merkmal dieses Tiers. All diese Tiere haben viel hervorstechendere Merkmale, die aber in der Metonymik kaum eine Spur hinterlassen. Auch von den Eigenschaften spielen nur wenige, wiederum nicht die auffälligsten, als Metonymie eine Rolle, zumal (zumindest im Fall der Episodentiere) jene nicht, derentwegen die Tiere in der Dichtung überhaupt vorkommen. Der Onagerhengst wird nie als „ein Ausdauernder“ oder „ein Schneller“ vorgestellt.

So folgt auch aš-Šammāḥ genau diesem Bildungstyp, wenn er den Mistkäfer als „einen mit an den Rändern gezackten Vorderheinen, einen O-Beinigen“ einführt. Mit der Beinform hat der Dichter ein Detail gefunden, das doch charakteristisch genug ist, um das Tier dem Hörer vor Augen zu führen. So bereichert aš-Šammāḥ die Dichtung um zwei nie gehörte Metonymien, die sich dennoch vollkommen in das herkömmliche Metonymienrepertoire einfügen und die den Anforderungen, die an Metonymien gestellt wurden, trotz ihrer Originalität aufs Trefflichste gerecht wurden. Man sieht an diesem Beispiel, daß der Einfall eines altarabischen Dichters, der für sich genommen nicht allzu beeindruckend sein mag, sich vor dem Hintergrund der Tradition als schlichtweg genial erweisen kann.

14 Vgl. auch unten S. 252.

15 Vgl. Fischer: Farb- und Formbez. 295; in Deutschland kann man die arabische Oryx im Zoo von Hannover sehen.

## 9 VERGLEICHE UND METAPHERN

Neben der Metonymie ist der Vergleich dasjenige Stilmittel, das die altarabische Dichtung vor allem auszeichnet. Weder die Metapher noch Klangfiguren spielen eine auch nur entfernt ähnlich bedeutende Rolle. Die Tatsache, daß im Korpus rund 330 Vergleiche vorkommen, dürfte dies hinreichend bestätigen.

Diese 330 Vergleiche sind keineswegs gleichmäßig über die Gedichte verteilt. Immerhin sechs Episoden kommen ganz ohne Vergleiche aus, in anderen finden sich mehr als ein Dutzend. Bei der Untersuchung einer Episode ist die Anzahl der Vergleiche also stets als wichtige Größe miteinzubeziehen. Allerdings ist die absolute Zahl der Vergleiche noch nicht sehr aussagekräftig, weil der Dichter in einer langen Episode viel mehr Vergleiche unterbringen kann als in einer kurzen. Entscheidend ist die Vergleichsdichte, d.h. die Häufigkeit, mit der Vergleiche in einer Episode aufeinanderfolgen.

Um nun die einzelnen Episoden in diesem Punkt miteinander vergleichen zu können, habe ich für jede Episode die Prozentzahl der Verse ermittelt, die einen Vergleich enthalten. Diese Prozentzahl nenne ich „Vergleichszahl“. Sie errechnet sich nach folgender Formel:

$$V = \frac{n_{\text{Vgl.}} \cdot 100}{n_{\text{Verse}}}$$

d.h. dividiere die Anzahl der Vergleiche eines Gedichts/Gedichtstücks durch die Zahl seiner Verse und multipliziere das Ergebnis mit Hundert. Zu beachten ist: 1. Metaphern werden nicht mitgezählt, desgleichen nicht hyperbolische Formulierungen, die wie Vergleiche oft mit einer Vergleichspartikel eingeleitet werden (z.B. „er scheint geradezu verbrannt zu sein“ Ah 3/16). 2. Werden zu einem Primum comparationis zwei (oder mehr) Secunda comparationis gegeben („A ist wie B oder C“), ist dies wie zwei (oder mehr) Vergleiche zu zählen.

Für unser spezielles Korpus gilt ferner: Es werden alle diejenigen und nur diejenigen Verse gezählt, die im Diwan bzw. der zugrundegelegten Textquelle enthalten sind. Auch als spätere Zutat entlarvte Verse werden mitgezählt, ausgefallene, aber anderweitig bekannte Verse bleiben unberücksichtigt (bei der Interpretation wird selbstverständlich anders verfahren). 2. Die Tatsache, daß jede Episode

selbst *Secundum comparationis* eines Vergleichs ist und oft das *Primum comparationis*, das Kamel also, im Einleitungsvers noch genannt wird, bleibt unberücksichtigt. Die sich so ergebenden Zahlen sind in der Übersicht auf S. 276f. aufgeführt.

Wie bei den meisten bereits besprochenen Stilmitteln operiert der altarabische Dichter auch mit dem Stilmittel Vergleich auf mehreren Ebenen. Denn, anders als dies in der Stilistik üblich ist, darf auch bei der Untersuchung des altarabischen Vergleichs nicht nur die Alltagssprache als Bezugssystem herangezogen werden, dergegenüber sich ein Stilmittel als Devianz bemerkbar macht. Vielmehr kommt in der altarabischen Dichtung der Konvention als zweitem Deviationshintergrund überragende Bedeutung zu<sup>1</sup>. Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen.

Unter den Metonymien fanden sich einige, durch die die Stuten als „langgestreckt“ bezeichnet werden<sup>2</sup>, d.h. als solche, die beim temperamentvollen Lauf Kopf und Nacken nach vorne strecken<sup>3</sup>. Schon die Häufigkeit, mit der Metonymien für Onagerstuten (aber auch Kamel- und Pferdestuten) vorkommen, die diese Eigenschaft, die für unsere Vorstellung diesen Tieren eher fernliegt, zum Inhalt haben, zeigt, daß das „Langgestrecktsein“ dieser Tiere offensichtlich stark empfunden worden ist. Diese Eigenschaft des „Langgestrecktseins“ ist aber auch das *Tertium comparationis* vieler hyperbolischer Vergleiche geworden, deren *Primum comparationis* Hengst oder Stute(n), und deren *Secundum comparationis* ein langgestreckter Gegenstand ist.

Ehe wir Beispiele nennen können, muß aber noch eine weitere den Tieren zugeschriebene Eigenschaftsgruppe genannt werden, nämlich die Magerkeit und Kompaktheit. Die Onager der Dichtung sind mager zu denken, was ebenfalls bereits in mehreren Metonymien zum Ausdruck kommt, die die Onager z.T. mit den in der Dichtung erwähnten Reitpferden teilen<sup>4</sup>. Da auch diese „Magerkeit“ dem Hörer durch hyperbolische Vergleiche mit dünnen, langgestreckten Dingen vor Augen geführt wird, ist oft nicht zu entscheiden, ob „Magerkeit“ oder „Langgestrecktheit“ *Tertium comparationis* eines Vergleichs ist (falls beides von den Dichtern nicht ohnehin als eine einzige, komplexe Eigenschaft angesehen wurde).

1 Vgl. hierzu ausführlich unten Kap. 12.2.

2 Vgl. oben S. 175.

3 Vgl. ausführlich und mit weiteren Beispielen Fischer: Farb- und Formbez. 106f.

4 Vgl. die Liste der häufigsten Metonymien oben S. 35-38.

Die zahlreichsten und damit wohl auch traditionellsten Vergleiche aus dieser Gruppe sind jene, in denen eine Stute oder mehrere Stuten wegen ihres „Langgestrecktseins“ mit (unbeschnittenen und daher geraden) Bogen oder mit Lanzen verglichen werden (sieben- bzw. achtmal, Nr. 60 und 68)<sup>5</sup>. Die Formulierungen *miṭlu/’amṭālu l-qanā* und *ka-l-qisiyyi* begegnen uns in unveränderter Form von der Ġāhiliyya bis zu al-Aḥṭal und Dū r-Rumma.

Vergleiche, die immer wieder in identischer Form vorkommen, verlieren ihren Reiz, fallen dem Hörer schließlich kaum mehr auf und sind damit stilistisch kaum mehr von Gewicht. Will der Dichter mit seinem Vergleich dennoch die Aufmerksamkeit des Hörers gewinnen, stehen ihm mehrere Möglichkeiten zu Gebote, den traditionellen Vergleich in seiner überkommenen Formulierung zu verändern, um dadurch einen stärkeren stilistischen Effekt zu erzielen, einen Effekt, der durch Devianz von der Konvention erzielt wird. Möglichkeiten der Veränderung sind:

1. *Änderungen der Formulierung.* Die konventionelle Formulierung kann *erweitert* werden, z.B. durch Nennung des Tertium comparationis<sup>6</sup>, z.B. A 1/28: *‘alā saqbatiṭ ka-qawsi ḏ-ḏāli* „auf einer wie ein Steppenlotusholzbogen Langgestreckten“, oder durch ausführlichere Beschreibung des Secundum comparationis wie bereits in dem zitierten Beispiel, wo das Material des Bogens angegeben wird, oder bei bMuq 22/11, wo der Bogen als „sehnenloser, wohlgeglätteter Bogen aus Grewiahholz“ vorgestellt wird. Das Vergleichsobjekt wird dadurch spezifiziert, im Hörer ein deutliches Bild von einem ganz bestimmten Bogen evoziert, dem Vergleichsgegenstand damit wieder Beachtung verschafft. Die konsequente Steigerung dieses Prinzips ist der „selbständige Vergleich“<sup>7</sup>.

Schließlich kann die vertraute Formulierung ganz durch eine neue *ersetzt* werden, so, wenn Ka’b statt von *qanā* von *aṣ-ṣi’ādi ḏ-dawābili* spricht (K 6/26), das Secundum comparationis also nicht direkt nennt, sondern als Metonymie einführt. Besonders auffällig

5 Die Nummern verweisen auf die Nr. des Vergleichs im Vergleichsverzeichnis S. 193ff.

6 Das Tertium comparationis wird in der Regel - sehr zum Leidwesen des Interpreten - nicht angegeben, vgl. auch Jacobi: Poetik 121; oft ist kaum zu entscheiden, ob das dabeistehende Adjektiv ein isoliert zu interpretierendes Adjektiv oder die Angabe des Tertium comparationis ist.

7 Vgl. Jacobi: Poetik 118 und hier oben S. 63f.

sind solche Abwandlungen bei weniger konventionellen Vergleichen, die ein Dichter von anderen inhaltlich unverändert übernimmt, also quasi zitiert, bei allerdings z.T. völliger Veränderung des Wortlauts. Man vergleiche etwa Š 16/10 mit dR 39/63, L 15/25f. mit UbH 4/9f., K 7/17 mit Š 1/12 etc.

2. *Änderung der Form des Vergleichs.* Die Vergleiche von Stute(n) mit Bogen erfolgen ausnahmslos mit *ka-*, die von Stuten mit Lanzen fast ausnahmslos mit *mitl/'amāl*. Verwendet der Dichter in letzterem Fall eine andere Vergleichspartikel, führt also das Secundum comparationis mit *ka-* (K 6/26) oder *ka'anna* (Š 8/56) ein, könnte dies als stilistisch markiert empfunden worden sein. Deutlicher ist dies bei den elf Vergleichen eines Onagerhengstes mit einem Seil (Nr. 44). Siebenmal wird das Secundum comparationis durch *ka(-'anna)* eingeführt. Davon heben sich die verbale Einführung AbQ 16 (die wegen ihrer frühen Entstehungszeit aber nur eingeschränkt als Beispiel für eine vom Konventionellen abweichende Formulierung gelten kann) und die Verwendung des Vergleichsakkusativs Š 10/34 als stilistisch hervorgehoben ab. Noch stärker gilt dies für dR 25/24, wo der Vergleich durch eine Metapher ersetzt wird.

R. Jacobi hat bereits festgestellt, daß sehr viele Metaphern „in direkter oder indirekter Form auf einen Vergleich ... zurückgehen“<sup>8</sup>. Dies gilt auch für etwa ein Viertel der Metaphern des Korpus, wo die Metaphorisierung offensichtlich keinen anderen Zweck hat, als einen meist sehr konventionellen Vergleich auf neuartige und interessante Weise dazubieten<sup>9</sup>.

3. *Ersatz des Secundum comparationis.* Statt nun eine konventionelle Formulierung durch eine neuartige zu ersetzen, kann man auch das ganze konventionelle Secundum comparationis durch ein neues ersetzen. So werden die Stuten bei aš-Šammāḥ wegen ihres Langgestreckt- oder auch Magerseins nicht nur mit Lanzen und Bogen, sondern der Abwechslung halber auch mit Zweigen (Š 10/24) oder gar mit den baumelnden Enden von Sattलगurten (Š 10/21) verglichen. Oft hat man den Eindruck, als könne das althergebrachte ersetzende neue Secundum comparationis gar nicht ausgefallen genug sein, so etwa, um in unserem Beispiel zu bleiben, wenn Ḥāḡib den Hengst ḤbH 5 statt mit Lanze, Bogen, Pfeil oder Stock mit einem Bratspieß gleichsetzt.

8 Jacobi: Poetik 131.

9 Z.B. in den Nr. 76, 111, 143, 169 und 178 des Vergleichsverzeichnisses.



Dieser Abänderungsmodus hat wohl am stärksten zur Bildung neuer Vergleiche beigetragen, und die meisten interessanten und originellen Vergleiche des Korpus beruhen bei genauer Betrachtung lediglich auf einem Austausch des *Secundum comparationis* unter Beibehaltung des verglichenen Gegenstands und der „Grundvorstellung“. Unter einer solchen „Grundvorstellung“ verstehe ich eine jener – teilweise recht komplexen – typischen Eigenschaften und Zustände, die die Dichter nicht müde geworden sind, durch immer neue Vergleiche zu illustrieren, während andere, in unseren Augen viel näherliegende und auffälligere Zustände und Vorgänge wenn überhaupt erwähnt, so nur am Rande gestreift werden. Es ist dies dasselbe Phänomen, das wir auch bei den Metonymien beobachten konnten, wo so auffällig gestaltete Tiere wie Steinböcke, Antilopen und Onager mit jeweils unüberschaubar vielen Ausdrücken nach irgendeinem unscheinbaren Fleckchen der Körperzeichnung genannt werden, aber kaum wegen ihrer Hörner oder Schwänze oder anderer ins Auge springender Eigenschaften. So bewegen sich auch die Vergleiche in relativ geschlossenen Bahnen und kreisen um Grundvorstellungen, die uns z.T. nicht recht einleuchten wollen, wenn nicht gar absurd erscheinen.

Eine solche Grundvorstellung ist die in Metonymik und Bildersprache gleichermaßen populäre „Langgestrecktheit“ mit verschwimmenden Grenzen zu „Magerkeit“ und „Kompaktheit“. Eine weitere Grundvorstellung ist das komplexe Bild des „Bewegungslos-auf-dem-Hügel-Stehens“, das in dem gängigen Bild vom „seiner Kleider beraubten Mann zu Fuß (d.h. auch seines Reittiers beraubt) auf einem Hügel“ (Nr. 3) eine seltsame Blüte getrieben hat. Man hat ganz den Eindruck, als habe sich hier das Bild allmählich verselbstständigt und die Dichter sich weit mehr auf eine (uns in ihren Anfängen offenbar nicht mehr ganz faßbare) Konvention bezogen als auf den Vergleichsgegenstand selbst. Die Eigendynamik, die die fortwährende Bezugnahme auf die sich einerseits verfestigende, andererseits auch allmählich sich verändernde Tradition entwickelt, hat das Bild dann immer mehr von seinem Gegenstand fortreiben lassen. Immerhin war die genannte Grundvorstellung mächtig genug, um aš-Šammāḥ durch Austausch des *Secundum comparationis* eine hübsche Erneuerung zu ermöglichen: Das Bild der ruhig dastehenden Onager, die so bewegungslos sind, daß es scheint, als hätten sie Vögelchen auf dem Kopf sitzen, die sie nicht verscheuchen wollen (Nr. 79), ist so witzig und neu, daß es auch dem heutigen Leser noch zum Vergnügen gereicht. Stärker an der (ungewöhnlich pro-

duktiven) ursprünglichen Grundvorstellung orientiert sind die Vergleiche Nr. 18, 31, 39, 46, 57, 89, 94.

Andere Grundvorstellungen zeigen sich, um nur wenige Beispiele zu nennen, im Vergleich von *Dramatis personae* mit fallenden Gegenständen oder sich hinabstürzenden Vögeln wegen der Schnelligkeit (Nr. 62, 74, 100, 167, z.T. 92). Eine große Gruppe bilden Vergleiche von Zeichnungen, Mustern, Flecken etc. irgendwelcher Art mit Kleidungsstücken oder Stoffen. Die Tiere mit ihrer Fellzeichnung oder mit Blutflecken, die dunklen Wiesen etc. sehen immer so aus, als „hätten sie dies oder jenes Gewand an/diesen oder jenen Stoff an oder auf“ (Nr. 107, 111, 112, 115, 236, 244).

Etwas befremdlich sind jene Vergleiche, in denen es heißt, die Position von einem A zu einem B verhalte sich genauso wie die Position von einem C zu einem D (Nr. 30, 61, 72, 98, 99, 190, 220, 241, etwas ähnlich 81, 83).

Solche und andere Grundvorstellungen erwiesen sich als äußerst stabil und über Jahrhunderte hinweg produktiv, wobei oft, wie in den genannten Beispielen, nicht nur das *Secundum comparationis*, sondern auch noch das *Primum comparationis* ausgetauscht wird, ohne daß sich an dem Bild, das in der Vorstellung des Hörers erzeugt wird, etwas Grundsätzliches ändern würde. Da solche Vergleiche in den verschiedensten Kontexten vagabundieren und oft, wie erwähnt, eine vom Gegenstand sich zunehmend ablösende Eigendynamik entwickeln, ist bei besonders schwer verständlichen und auf den ersten Blick absurd scheinenden Vergleichen stets nach einer solchen Grundvorstellung zu suchen, eine Suche, die angesichts weitgehend fehlender Hilfsmittel nicht immer zum Erfolg führt.

4. *Ersatz des Primum comparationis*. In vielen Fällen, in denen es zunächst so aussieht, als sei das konventionelle *Secundum comparationis* durch ein neues ersetzt, ergibt eine genauere Untersuchung oft, daß der Vergleichsgegenstand samt dem durch ihn vermittelten *Tertium comparationis* längst in der Dichtung heimisch war, daß er bislang aber stets einem anderen *Primum comparationis* zugeordnet war.

So taucht aD 3/7 ein im Korpus beispieldloser Vergleich der Stuten mit einem Stock (*miṭlu l-hirāwati*) auf. Genau dieser Vergleich kommt aber in identischer oder doch sehr ähnlicher Formulierung schon bei älteren Dichtern vor (\*IQ 52/49, Muzarrid in \*Muf 17/28 etc.). Neuartig ist aber, daß Abū Du'aib erstmals nicht ein Pferd (Hengst oder Stute), sondern eine Onagerstute mit dem *hirāwa*-Stock vergleicht.

Ein solcher neuentstandener Vergleich kann seinerseits natürlich erneut abgewandelt werden, etwa wenn *Ḍū r-Rumma* den Stockvergleich aufgreift, seinerseits aber wiederum das *Secundum comparationis* durch Spezifizierung abwandelt, noch einen klanglichen Effekt einbaut und den Onagerhengst mit dem *‘aṣā qassi qūsi* oder etwas Ähnlichem vergleicht. Die Stelle ist nicht ganz klar, muß aber jedenfalls sehr originell gewesen sein (Nr. 49).

Auch innerhalb des Korpus gibt es Beispiele der Übertragung eines Vergleichs von einem *Primum comparationis* zu einem anderen. So gehört der Vergleich von Hengsten mit einem Seil zu den ältesten und häufigsten des Korpus (Nr. 44). Stuten werden aber erst zur Omayyadenzeit mit Seilen verglichen (Nr. 76).

Sehr hübsch ist der Vergleich der Position zweier Sterne zueinander mit der Position des Spielaufsehers zu den Maisirspielern (Nr. 220), durch den *Abū Du’aib* den älteren Vergleich Hengst - Maisirspelaufseher (Nr. 29) durch Austausch des *Primum comparationis* umgebildet hat. Witzigerweise findet sich im selben Gedicht zwei Verse vorher eine andere Umbildung desselben Vergleichs: Bei nur ganz leichter Abwandlung des *Secundum*, aber völligem Austausch des *Tertium comparationis* wird *aḌ 1/24* der Hengst mit einem Maisirspieler (bzw. mit dem Pfeilschüttler) verglichen.

5. *Ersatz des Tertium comparationis*. Verwirrend sind jene Fälle, in denen zwar *Primum* und *Secundum comparationis* beibehalten werden, der Vergleich aber auf ein anderes *Tertium comparationis* als gewöhnlich hinausläuft. So gehört zu den gängigen Langgestrecktheits-/Magerkeits-Vergleichen derjenige von Hengst oder Stute(n) mit Pfeilen (Nr. 32, 71, 86). *Aḥ 140/28* wird aber die Schnelligkeit des Hengstes mit der eines Pfeiles verglichen.

Mit ziemlicher Sicherheit ist bei fast allen Vergleichen von Hengst und Stuten mit dem Racket, dem Schleuderhölzchen des *qula*-Spiels, die Magerkeit (bzw. die Langgestrecktheit) das *Tertium comparationis* (Nr. 35/73). Nicht so *L 15/27*, wo es heißt, der Hengst sei „*flink* wie das Racket des Knaben“.

Das Geschrei des Hengstes ähnelt, wie *Labīd* so eindringlich dargestellt hat, dem eines Betrunknen (Nr. 155). Mit einem Betrunknen wird der Hengst *Aḥ 152/20* aber wegen eines bestimmten, torkelnd anmutenden Bewegungsablaufs verglichen.

So schnell wie ein Eimer, dessen Verbindungsstricke aufgegangen sind, in den Brunnen hinuntersaust, laufen die Onager in den

Vergleichen Nr. 62 und 167. Eimer-Vergleiche ganz anderer Art haben sich al-Aḥṭal (Nr. 8) und aš-Šammāḥ (Nr. 84) ausgedacht.

Da bei einer solchen Übertragung das neue Tertium comparationis ausdrücklich angegeben werden oder deutlich erkennbar sein muß, was sonst oft nicht der Fall ist, besteht die Gefahr, gerade eine solche Übertragung als Normalfall anzusehen. Ist man also unsicher, was das Tertium comparationis eines konventionellen Vergleichs ist, führt auch ein Beispiel, in dem ein Tertium comparationis genannt wird, nicht immer auf den einzig richtigen Weg.

6. *Kombination mehrerer Abänderungsmodi.* Oft (auch in mehreren der bereits genannten Beispiele war dies der Fall) wird mehr als ein Parameter verändert. Um nur einige Beispiele zu nennen:

Häufig wird der Lauf der Onager mit einem Steppenbrand verglichen, der sich mit großer Geschwindigkeit ausbreitet (Nr. 165). Tertium comparationis ist die Schnelligkeit. Š 16/20 werden Onagerstuten als so schnell geschildert, „als hätte man hinter ihnen ein Feuer angezündet“. Obwohl hier nur das Tertium comparationis identisch ist, ist doch das Bild in seiner Gesamtheit bewahrt worden.

Im Bilde bleibt aš-Šammāḥ auch Š 8/13, wo er die Onagerstuten mit vom Kamelhengst drangsalierten Kamelstuten vergleicht. Der Vergleich ist eine Umkehrung des traditionellen Vergleichs des seine Stuten drangsaliierenden Onagerhengsts mit dem sich ebenso verhaltenden Kamelhengst (Nr. 21).

Hier möge die Reihe der Beispiele enden. Sicherlich läßt sich zu den weitaus meisten Vergleichen des Korpus eine engere oder entferntere Beziehung nach Art der geschilderten zu anderen Vergleichen des Korpus oder außerhalb des Korpus entdecken. Die Welt der altarabischen Vergleiche ist ein Kosmos von Beziehungen, eine eigene, schier unüberschaubare Welt, in der alles mit allem auf irgendeine Art in Beziehung steht. Dabei ist oft die Art dieser Beziehung – die Art, wie Vorgegebenes abgeändert wird und Neues auf Altes verweist – wichtiger als das einzelne Glied selbst. Eine vom Dichter erwartete und vom Hörer goutierte Leistung war, Anteil zu haben an diesem dem Dichter und seinem Publikum allein zu eigenen Kosmos, immer neue Verbindungen in ihm aufzudecken und ihn selbst auf originelle Weise wieder ein Stück zu erweitern.

Natürlich lassen sich nicht alle Vergleiche durch die geschilderten Operationen ineinander überführen. Es gibt durchaus Vergleiche, die rundum neu und einzig sind. Und schließlich muß auch jeder

konventionelle Vergleich einmal originell gewesen sein. Solche Vergleiche kommen vor allem dann vor, wenn Dinge oder Personen verglichen werden, denen vorher noch nie größere Aufmerksamkeit geschenkt worden war. Aber auch bei solchen einmaligen Vergleichen bedienen sich die Dichter ganz und gar der üblichen Vergleichsmuster, stehen die gleichen Grundvorstellungen dahinter wie bei den weniger neuartigen. Auch solche Vergleiche fügen sich mithin nahtlos in den Beziehungskosmos der altarabischen Vergleiche ein.

Das Wort „Kosmos“, das mir den Sachverhalt nicht schlecht zu treffen scheint, klingt allerdings wohl etwas zu pathetisch für die Sache selbst. Denn man kann und darf nicht übersehen, daß dieses Spiel mit den Bestandteilen der Vergleiche mit viel kennerhaftem Humor gespielt worden ist. Wie werden die Zuhörer wohl reagiert haben bei der Vorstellung von Onagern mit Vögeln auf dem Kopf, mit Flöten im Bauch oder mit Glöckchen am Zäpfchen, einem gleich einem betrunkenen Zecher grölenden Onager, einem bratspießgleichen Hengst oder einem, der wie ein gekrönter Perserfürst auf seinem Hügel steht, einem, der beim Schreien das Maul aufreißt wie ein Küken, bei der Vorstellung einer Stute, die umherspringt, als sei sie gefesselt, der Vorstellung von einem Euter, das wie ein Ohrgehänge oder wie Schminkdöschen, einem Eckschneidezahn, der wie die Öse eines Räuchergefäßes aussieht oder von Jägersfrauen, die wie Gespenster aussehen, bei Nüstern gleich einem Blasebalg, bei einem Vergleich schließlich von Mückengesumm mit Hochzeitsmusik oder von Pfriemengrasgrannen mit Kamelfüllenentwöhnpflocken? Man muß sich doch wohl vorstellen, daß die Zuhörer bei diesen Vergleichen *gelacht* haben!

Offenbar hatten aber sowohl mittelalterliche Gelehrte als auch moderne Interpreten Schwierigkeiten mit derartigem Humor, denn sonst hätte man nicht an einem Vergleich der Finger der Geliebten mit Käferlarven Anstoß genommen<sup>10</sup>. Auch scheint es mir nicht berechtigt, aus einem so herrlich derb-komischen Vergleich wie dem eines Straußen mit „einem Sklaven mit abgeschnittenen Ohren im Fellkleid“ herauslesen zu wollen, daß die „Bildgestaltung dieser Stufe ... in ihrer Unreflektiertheit oft ästhetisch unbefriedigend“<sup>11</sup> ist. Hier scheint mir R. Jacobi den falschen Maßstab anzulegen. Da

---

10 Vgl. Jacobi: Poetik 111 mit Anm. 5

11 Jacobi: Poetik 111.

solche vermeintlich „geschmacklosen“ oder „unreflektierten“ Vergleiche kein Einzelfall sind, sondern gerade bei den besten Dichtern immer wieder vorkommen, muß man doch annehmen, daß sie vom Publikum goutiert wurden und die damaligen Hörer durchaus befriedigt haben. Solche Vergleiche müssen also der Erwartungshaltung, die die Zuhörer den Dichtern und die Dichter sich selbst entgegenbrachten, entsprochen haben. Gerade im Grad der Vollkommenheit, mit dem ein Literaturwerk den Anforderungen des Genres gerecht wird, bemißt sich seine Güte. Es gilt, die Maßstäbe zu suchen, die die Dichtungsgemeinschaft selbst angelegt hat, und erst dann zu prüfen, wie gut das Gedicht diesen Maßstäben entspricht.

Nun mag ein altarabischer Vergleich als gut empfunden worden sein, weil er verschiedene ältere Vergleiche geschickt abwandelt oder weil er ein traditionelles Vergleichsmuster gekonnt auf einen erstmals zur Sprache gebrachten Gegenstand überträgt. Damit waren der Ehrgeiz des Dichters und die Erwartung der Hörer weitgehend befriedigt. Und deshalb wird man der altarabischen Dichtung auch nicht gerecht, wenn man beklagt, das Bild werde in den altarabischen Vergleichen

„ausschließlich in seiner ursprünglichen Funktion, der genauen Wiedergabe eines sinnlichen Eindrucks verwendet ... *Auf dieser Stufe* der Bildgestaltung stehen Bild- und Sachsphäre gleichberechtigt nebeneinander ... Die Welt erscheint *noch* ungegliedert ... Die Kategorien der Belebtheit oder Unbelebtheit, der Schönheit oder Häßlichkeit haben *noch* keine Bedeutung ... Daher kann das Bild seinen Gegenstand weder erhöhen noch erniedrigen, noch in irgendeiner Hinsicht zu seiner *Wesensdeutung* beitragen ... Die Leistung des Bildes ist weit entfernt von *Belebung* oder *Verwandlung*.“<sup>12</sup>

Während diese Beobachtungen im Grunde durchaus richtig sind, gibt Jacobi der altarabischen Dichtung keine Chance, in ihrer Eigenbegrifflichkeit verstanden zu werden. Für Jacobi vertritt die altarabische Dichtung eine unterentwickelte, eben eine primitive Stufe der Literatur<sup>13</sup>, die nur als Vorstufe auf dem Weg zu vollgültiger Dichtung gelten kann. Maßstab jeder Literatur wird so jene Art erbaulich-individualistischer Dichtung, die das Abendland hervorgebracht hat und die zweifellos einen Höhepunkt der Geistesgeschichte

12 Ebd. S. 110f., Hervorhebungen von mir.

13 Vgl. ebd. 129: „auf dieser Stufe der Literatur“; vom „primitiven Hörerkreis“ ist S. 157 die Rede.

repräsentiert. Wenn man aber glaubt, Dichtung müsse immer genau das leisten, was diese Art von Literatur leistet, so etwas wie „Belebung oder Verwandlung“, „Wesensdeutung“ etc., Dinge also, die dem altarabischen Dichter (aber nicht unbedingt dem altarabischen Menschen, denn dergleichen mag sich anderswo ausgedrückt und ausgesprochen haben) zweifellos fern gelegen sind<sup>14</sup>, versperrt man sich den Blick auf das Wesen jener Literaturen, deren Leistungen auf anderen Gebieten liegen, in unserem Fall u.a. in der *kommunikativen Tiefe* und dem *reaktiven Witz* einer Äußerung, ihrer Fähigkeit, auf andere Äußerungen zu verweisen und der Geschicklichkeit, diese durch Abwandlung interessant zu machen.

Verfehlt scheint mir aber der Versuch, aus der Art des Vergleichs in der altarabischen Dichtung auf das Wesen seiner Urheber zu schließen und zu folgern: „das ‚Wesen‘ der Dinge ist für den arabischen Menschen jener Epoche noch flächenhaft“<sup>15</sup>. Wie *der arabische Mensch* gedacht hat, spiegelt sich sicherlich kaum in der Art wider, wie er seine Kamele und Onager beschrieben und verglichen hat. Wäre dem so, ließe sich wohl kaum erklären, wie diesem Kulturkreis der Prophet Muḥammad erstehen konnte. Gleichnisse, deren Tiefe auch R. Jacobi anerkennt<sup>16</sup>, kamen zudem in der Dichtung durchaus vor, sind dem „arabischen Menschen“ also nicht fremd. Nur sind sie selten und peripher, weil sie vom Genre nicht verlangt und vom Publikum nicht erwartet werden, weil sie für den Hörer isoliert dastehen, keine innerpoetischen Bezüge aufweisen und damit zwar als nette Einfälle, aber doch nicht als wichtige Beiträge zur Dichtung gewertet worden sein können.

Dem „Wesen“ der altarabischen Vergleiche kommt man nur durch ein möglichst vollständiges und genaues Ausloten jenes Beziehungskosmos auf die Spur, den die Welt der altarabischen Vergleiche bildet. Von daher erscheint die Forderung M. Ullmanns, daß „Texteditionen und literaturwissenschaftlichen Werken auch Indizes über Metaphern und Vergleiche beigegeben würden, damit dieses wichtige Gebiet sprachlichen Ausdrucks allmählich aufgearbeitet

---

14 Dagegen behauptet Jacobi: Poetik 165: „In einem Erkenntnisprozeß, der allerdings weit entfernt ist von jeder begrifflichen Schärfe, werden die Erscheinungen der Welt in ihrem Wesen zu erfassen gesucht, geordnet und erhalten die ihnen gemäße poetische Form“. Ich halte dies nicht für zutreffend.

15 Jacobi: Poetik 165.

16 Vgl. ebd. 165 unten und 166 Anm. 112.

werden kann<sup>17</sup>, um so berechtigter. Dem sei auf den folgenden Seiten versucht, gerecht zu werden. Mein Vergleichsverzeichnis ist wie dasjenige Ullmanns aufgebaut. Die Vergleiche sind nach dem *Primum comparationis* angeordnet. Dabei wurde folgendes Schema zugrundegelegt:

- 1: Hengst (Nr. 1-58), Stute(n) (Nr. 59-80), Onager insgesamt (Nr. 81-94), Embryonen und Fohlen (Nr. 95-100).
- 2: Körperteile und Körperzeichnung (Nr. 101-151).
- 3: Was die Tiere machen oder hervorbringen (Nr. 152-186), besonders Geschrei (Nr. 154-163), Lauf (Nr. 164-169), Staubwolke (Nr. 175-183).
- 4: Jäger, Waffen, Jagdansitze (187-215).
- 5: Sonstige Gegenstände und Lebewesen (Nr. 216-253).

Metaphern sind kursiv gesetzt. Lexikalisierte und stark konventionalisierte Metaphern, die nicht auch als Vergleich vorkommen, sind i.d.R. nicht berücksichtigt worden.

---

17 Ullmann: Wolf 154f.



III

II

Teil 1: Onager

1	Hengst	Augenkranker	Verhalten (Blinzeln, Kopfsenken)	aD 3/6
2	Hengst	befreiter Gefangener	Freude, Übermut	Mul 42
3	Hengst	beraubter Mann (auf Hügel)	Gestalt, Silhouette	Z I 28, K 13/11, 39
4	Hengst	Betrunkener	Geschrei	L 12/7
5	Hengst	Betrunkener	Bewegung („Seitwärtslaufen“)	Ab 152/20
6	Hengst	Bogen	Magerkeit	N 75/25
7	Hengst	Bratspieß	Langgestrecktsein	HbH 5
8	Hengst	Eimer (der gegen Brunnenwände klopft)	schlagende, klopfende Bewegung	Ab 31/25
9	Hengst	einer, der etwas begehrt	starkes Bedürfnis	L 15/25
10	Hengst	einer, der etwas sucht	Umherlaufen	UbH 4/9
11	Hengst	einer, dem etwas im Hals feststeckt	röchelndes, hustendes Geräusch	K 17/10
12	Hengst	einer, der sein Recht verlangt	Handlungsweise (beharrliches Nachlaufen)	L 15/26
13	Hengst	einer, der sein Recht einklagt	Geschrei	UbH 4/10
14	Hengst	einer, der vor Feuer flieht	Schnelligkeit des Laufens	§ 16/20
15	Hengst	Friedenschließender	Bewegung	dR 27/51
16	Hengst	Geschoß	Schnelligkeit	Um 67
17	Hengst	Gewürzter	Geschrei, Röcheln	§ 11/23
18	Hengst	Götzenbild	Gestalt, Silhouette, Bewegungslosigkeit	Ab 37/16
19	Hengst	Gürtel	Magerkeit	§ 2/39
20	Hengst	Hinkender, sich Neigender	Bewegung	dR 1/35

I	II	III	
21 Hengst	Kamelhengst	Behandlung der Stuten	N 75/29, bMuq 30/17, § 11/18, 13/29, dR 27/62 Z I 30
22 Hengst	Kamelhirt	Bewachen der Herde	
23 Hengst	Kameltreiber, Kameldieb	Zusammentreiben (z.T. einschließl. Geschrei)	IQ 10/7, K 7/39, 13/40, § 6/15, 7/28, Ra 34/40
24 Hengst	Kämpfer	Handlungsweise	Mut 17
25 Hengst	Klagender	Geschrei	dR 1/45
26 Hengst	Lanze	Magerkeit	Z I 17a
27 Hengst	Langenbiegeinstrument ( <i>tiqāf</i> )	Handlung („Beißen“)	K 7/17, § 1/12
28 Hengst	Maulkorbträger	Verhindertsein	dR 12/71
29 Hengst	Maisirspieler bzw. Aufseher dort	Handlungsweise, Position	K 7/20, aD 1/24
30 Hengst	Panzer	Position zu Körper bzw. Stuten	K 13/31
31 Hengst	Perserfürst	Gestalt, Silhouette	§ 2/55
32 Hengst	Pfeil (bei Maisirspiel)	Magerkeit (aTQ anders)	L 4/14, aTQ 32, § 11/19
33 Hengst	Pfeil	Schnelligkeit	Ab 140/28
34 Hengst	Pferd	Behendigkeit?	aTQ 17
35 Hengst	Racket ( <i>miqlāʾ</i> )	Magerkeit	IQ 34/23, Z III 15, dR 28/43
36 Hengst	Racket	Schnelligkeit der Bewegung	L 15/27
37 Hengst	Rāḡaz-Rezitator	Lautäußerung	§ 8/51, dR 27/60
38 Hengst	Raubvogel	Bewegung (sich stürzen auf Beute bzw. Stuten)	dR 27/62
39 Hengst	Reiter (auf Hügel)	Silhouette, Handlungsweise (Spähen)	Aus 34
40 Hengst	Schmerzdurchzuckter	Schnelligkeit der Bewegung	Z III 28
41 Hengst	Schulterblatt, abgeschabtes	Aussehen	Ra 34/52
42 Hengst	Schwimmer	Bewegung	dR 27/53

I	II	III			
43	Hengst	Bewegung	Aus 35		
44	Hengst	Magerkeit oder Glätte (der Oberfläche bzw. des Fells)	AbQ 16, IQ 34/25, N 14/7, L 12/9, K 29/18, RbM II 22, Š 10/34, 11/20, Ab 49/15, Ra 37/45f., dR 25/24		
45	Hengst	Geschrei	aD 1/16		
46	Hengst	Gestalt, Silhouette, Handlungsweise	Aus 33, bMuq 30/22, dR 28/45		
47	Hengst	„Schärfe“	IQ 10/8, Z II 7		
48	Hengst	Schnelligkeit	Ab 140/13, dR 46/27		
49	Hengst	Langgestrecktsein, evtl. Glätte	dR 14/41		
50	Hengst	Magerkeit	aH 9		
51	Hengst	Versuch, andere einzuholen	Š 8/10		
52	Hengst	Handlungsweise	dR 1/46		
53	Hengst	Handlungsweise	Um 35		
54	Hengst	Maulaufreißen	aTQ 18		
55	Hengst	Bewegung	aD 1/25		
56	Hengst	Verhalten	Ab 9/30		
57	Hengst	Silhouette	aD 3/4		
58	Hengst	Verhalten („Bändigen“ der Riemen bzw. der Stuten)	A 21/20		
59	Stute	Beleidigte	dR 28/48		
60	Stute(n)	Bogen	A 1/28, K 14/42, bMuq 22/11, Š 1/8, 2/46, Ab 3/21, 31/24		
61	Stuten	Bündel Lospfeile	aD 1/24		
		Position			

I	II	III	
62 Stuten	Eimer (der in Brunnen fällt)	Schnelligkeit der Bewegung	Z I 21, L 4/13, Mut 13
63 Stuten	Flughühner, vor Raubvogel auseinanderstiebend	Bewegung (auseinanderstieben)	dR 27/62
64 Stute	Gefesselte	Art der Bewegung	Um 45, dR 14/42
65 Stute	Jungfrau	Verhalten (sich zieren)	L 4/11
66 Stuten	Kamele (Trupp gestohlener Kamele)	Getriebenwerden	aD 1/23, dR 1/47, 27/63
67 Stuten	Kamelstuten	Fliehen vor dem Hengst	§ 8/13, dR 27/62
68 Stute(n)	Lanze(n)	Magerkeit, Langgestrecktsein	K 6/26, RbM I 9, § 1/11, 8/56, aD 1/17, Ab 9/36, dR 28/46, 39/61
69 Stuten	Nebenfrauen	Rolle	L 4/10, Ab 31/24
70 Stute	Palmzweigrippe	Glätte der Oberfläche bzw. des Fells	K 14/40
71 Stuten	Pfeile	Magerkeit	L 11/33, Ab 49/13
72 Stuten	Pfeile (Maisirpfeile im Köcher)	Lage, Position	aTQ 31
73 Stute(n)	Racket oder Stäbchen des <i>gula</i> -Spiels	Magerkeit	L 11/28, § 2/46, 7/28
74 Stute	Raubvogel	Schnelligkeit der Bewegung	Bi 10
75 Stuten	Satteltgurt-Enden	Magerkeit, Langgestrecktsein	§ 10/21
76 Stute(n)	Seil(e) (oder Litzen eines Seils)	Magerkeit	Ab 37/25, Ra 34/37, 37/45f., dR 1/36, 27/52, 46/19
77 Stute	Stock	Magerkeit	aD 3/7
78 Stuten	Verteidiger	Handlungsweise	aTQ 19
79 Stuten	Vögel auf dem Kopf Habende	Bewegungslosigkeit, Stillhalten	§ 16/10, dR 39/63
80 Stuten	Zweige	Magerkeit, Langgestrecktsein	§ 10/24
81 Onager	Ahlenstiche auf Zügel	Position (Aufgereihtsein)	§ 8/42
82 Onager	Blitze	Art und Schnelligkeit der Bewegung	dR 25/52
83 Onager	Dattelkerne, umhergestreute	Aussehen (Position)	Um 32



I	II	III	
84	Onager	Handlungsweise?	§ 8/46, Um 48
85	Onager	Richtung der Bewegung	dR 25/52
86	Onager	Stehen in einer Reihe	dR 14/59
87	Onager	Magerkeit	Ra 34/51
88	Onager	Zurückkommen	Um 51
89	Onager	Silhouette	dR 33/50
90	Onager	Glätte (der Oberfläche bzw. des Fells)	§ 11/20
91	Onager	Art und Schnelligkeit der Bewegung	Um 47
92	Onager	Bewegung (Flinkheit, Schnelligkeit), Handlungsweise	Ab 3/25, 152/18, Ra 34/48, dR 1/61
93	Onager	Körperhaltung (sich niederbeugen)	L 35/24
94	Onager	Silhouette	dR 33/50
95	Embryo(nen)	Aussehen (auch Untergetauchtsein ?)	K 14/43, bMuq 29/26, Ab 9/40
96	Embryonen	Handlungsweise?	Ab 9/41
97	Embryo(nen)	Aussehen	IQ 34/12, K 14/46, Ab 9/39
98	Fohlen	Position (zu Arm bzw. Mutter)	§ 2/50
99	Fohlen	Position (zu Träger bzw. Mutter)	§ 2/50
100	Fohlen	Schnelligkeit der Bewegung	Bi 11
Teil 2: Körperteile der Onager			
101	Aalstrich	Form	§ 2/40
102	Augen	Form (auch Tiefliegen)	§ 8/7, dR 27/58
103	Augen	Aussehen, Zustand	§ 14/26, dR 6/42

I	II	III	
104 Bauch	Umhang, zusammengerollter	Magerkeit	Ab 37/22
105 Beine	Fransen	Form? (auch In-der-Luft-Hängen?)	Aus 52
106 Schweißflecken auf Beinen	Teer	Form, Farbe	L 15/28
107 Blut	Tuch, rotes	Farbe	§ 8/17, aD 1/35, UbH 4/41
108 Eingeweide	Matte, zusammengerollte	Magerkeit	§ 6/13
109 Euter	Ohrgehänge	Form, das Baumeln	§ 10/24
110 Euter	Schminkdöschen	Form	K 6/27
111 Fell (Zeichnung)	Hemd, Gewand, Mantel, Tuch etc.	Färbung, Farbkontrast, Zeichnung (z.T. auch Funktion)	Z I 29, K 29/19, § 13/28, Ab 140/16, Ra 34/35, dR 1/36, 6/39, 68/50
112 Fell	Hemdzwickel	Kontrastfärbung	RbM II 23
113 Fell	Kupfer	Farbe	N 75/28
114 Fell	lepröse Haut	Aussehen	K 13/12
115 Fell (an der Kehle)	Vorhang	partielle weiße Färbung	N 75/24
116 Fell	Wars	Farbe	Ab 140/13
117 Flocken des Fells	Baumwolle	Form, Beschaffenheit	L 15/23
118 Flocken des Fells	Daunen	Form, Beschaffenheit	L 15/23
119 Flocken des Fells	Fetzen eines Hemds	Form, Umherfliegen	§ 11/21
120 Flocken des Fells	Fiederblätter	Form, Beschaffenheit	IQ 34/17
121 Flocken des Fells	Mantel, der im Wind flattert	Umherfliegen	IQ 34/17
122 Flocken des Fells	tagām-Gras	Form, Beschaffenheit	§ 12
123 Haut	Schilde	Elastizität, Funktion	Ab 9/33
124 Hintern der Stuten	Kissen	Funktion	A 21/19
125 Hufe	Beile	Form, Funktion	dR 25/32, (Hut 3/11)
126 Hufstrahlen	Dattelkerne	Härte, Form	K 13/38, § 2/48

I	II	III
127	Hufstrahl	Elfenbein-Gravur Form dR 33/52
128	Hufstrahlen	Pfeilspitzen Härte K 17/9
129	Hufe	Rackets Handlungsweise (wegstoßen) Um 39
130	Hufe	Sandalen aus Rindsleder Härte, Elastizität K 17/8, bMuq 30/26
131	Hufe, Hufstrahlen	Steine Härte K 7/15, 14/38, Mut 18
132	Kopf	Packsattel Lage Aus 54, Hut 3/9
133	Kopf	Weinkrug gedrungene Form Aus 56, K 13/14
134	Lefze	Sandalen Beschaffenheit bMuq 16/18
135	Lefze	Trinkgefäß (Abendmahlskelch ?) Form ?, Glätte ? bMuq 16/18
136	Maul	Sattel, defekter Form K 13/15
137	Mutterleib	Bett Funktion Aß 9/41
138	Mutterleib	Schloß Funktion Aß 9/38
139	Narben	Wunden durch Steinwürfe Aussehen Aus 56, K 13/14
140	Nüstern	Blasebalg Form, Funktion Š 6/16
141	Rücken	Federkiel Form, Farbe (Aalstrich!), evtl. Glätte Š 10/29
142	Rücken u. Aalstrich	Köcher mit abgeschabten Stellen Färbung, Zeichnung IQ 34/15
143	Rücken	mit Fett eingerieben Glätte K 7/14, dR 12/66
144	Rücken	Schminkereibsteine Glätte dR 68/48
145	Rücken	Steine Glätte Aus 28, dR 25/29, 39/60
146	Rücken	subad-Vogel, eingeölt Glätte N 75/22
147	Schwanzquasten	Riemen eines Schwertgehänges Form, Baumeln IQ 10/12
148	Widerrist	Traube Form Aß 9/31
149	Wunde	Spur eines Schröpfkopfs Aussehen A 15/12
150	Zahn	Öse eines Räuchergefäßes Form bMuq 16/15
151	Zunge	Einschlagstab eines Webstuhls Form, Bewegung Š 2/37



III  
Teil 3: Handlungen und Hervorbringungen der Onager

I	II	III
152	Abschütteln der Dasein	Art der Bewegung dR 25/35
153	Geräusch beim Lauf Klagegeschrei	akustischer Eindruck dR 14/45
154	Geschrei	akustischer Eindruck L 11/36
155	Geschrei	akustischer Eindruck IQ 4/21, L 11/37, K 7/41, § 10/22
156	Geschrei	akustischer Eindruck Z I 27, bMuq 30/27
157	Geschrei	akustischer Eindruck § 8/47
158	Geschrei	akustischer Eindruck § 6/17
159	Geschrei	akustischer Eindruck (s. Nr. 37)
160	Geschrei	akustischer Eindruck § 6/17
161	Geschrei	akustischer Eindruck Ab 9/42, dR 33/55
162	lauterzeugendes Organ	akustischer Eindruck des Hervorgebrachten bMuq 29/23
163	lauterzeugendes Organ	akustischer Eindruck des Hervorgebrachten L 11/43
164	Lauf	Schnelligkeit Um 66
165	Lauf	Schnelligkeit UbH 2/11, 4/16, Um 66
166	Lauf	„Volumen“ Um 43
167	Lauf	Schnelligkeit Z I 21, L 4/13, Mut 13, dR 14/44
168	Lauf	Intensität A 15/23
169	Lauf	Intensität, evtl. Bodenaufreißen N 6/13, aTQ 30, Um 42, Ab 3/26, 37/18, 49/21



III

Ra 34/36

A 65/33

dR 25/46

K 7/31

Aus 53

Hut 3/11

A 15/13, dR 27/71, 33/56

aH 12

A 21/18, UbH 4/19, Um 44, Ab 3/28, dR 6/44

L 35/21

Bi 12, LM 31, K 7/23,

bMuq 16/19, dR 14/63

Um 44

bMuq 16/16

N 6/12, L 11/40, Hut 102/14, § 1/21

dR 1/44

K 6/31

dR 25/33

K 13/24, dR 12/77f.

K 13/25

III

Ablauf des Vorgangs

Art der Handlung

Hintereinanderfolgen

akustischer Eindruck

Aussehen

Färbung, Konsistenz

Form, Gestalt

Konsistenz, Form

Eigenschaft

Farbe, Gestalt, Eigenschaft

Farbe, Gestalt, Eigenschaft

Aussehen

Farbe, Gestalt, Eigenschaft

Gestalt

Aggressivität der Handlung

Farbe, Form

Farbe

Fieber, Nervosität

Gestalt (dünne Gliedmaßen)

II

Rauferei

Herunterschlagen von Palmblättern

Rücken von Flughühnern

Plumpsen von Kieseln

Meer

Erde

Feuer

Gewebe (*sahizl*)

Mantel, Decke, Umhang, Hemd

Nebelschwaden

Rauch

Segel

Staub aus Hohlweg

Zelt, Baldachin

Schaden-Zufügen

Koloquinten

Wars

Teil 4: Jäger und Waffen

170 Paarung

171 Schlagen (Hengst die Stuten)

172 Schlucke

173 Schlucke

174 Kies, aufgewirbelter

175 Staubwolke

176 Staubwolke

177 Staubwolke

178 Staubwolke

179 Staubwolke

180 Staubwolke

181 Staubwolke

182 Staubwolke

183 Staubwolke

184 Treiben

185 Urinspritzer

186 Urinspritzer

Fiebernder, fieberig Erkrankter

Gecko

187 Jäger

188 Jäger

	I		II		III	
189	Jäger	Gift		Wirkung (auf Tiere)	§ 8/41	
190	Jäger	Milz		Position (dicht am Boden bzw. am Bauchfell)	Um 52	
191	Jäger	Schlange		Gefährlichkeit	RbM II 28	
192	Jäger	Schuldner		kann Erwartungen nicht erfüllen	K 13/26	
193	Jäger	Trinkender (aus der Hand)		Art der Bewegung (vorsichtig)	Aus 47	
194	Jäger	Wolf		Beutemachen, Lauern	A 15/19, Ab 9/44, Ra 34/45	
195	Jäger	Zecke		Verhalten, Aussehen	K 7/26, §G 14	
196	Jägersfrauen	Gespenster		Aussehen	Um 54	
197	Bogen	Gewandsaum		Härte?, Länge?	Z III 26	
198	Bogen	Metallbarren		Glätte der Oberfläche	Z III 25	
199	Bogen: Farbe	Safran		optischer Eindruck	§ 8/39	
200	Bogen: Patina	Mäntel		Funktion (Umhüllen)	§ 8/40	
201	Bogen: Geräusch	Knurren einer Kamelstute		akustischer Eindruck	K 13/30, bMuq 22/22	
202	Bogen: Geräusch	Geschrei einer Klagenden		akustischer Eindruck	Z III 24, § 8/37, dR 27/66	
203	Bogen: Geräusch	Pfeifen (der Ginnen)		akustischer Eindruck	Aus 46	
204	Bogensöhne	Lufttröhre (von Flughühnern)		Form?	dR 12/81	
205	Pfeil (nach Schuß)	Blutverschmiertes (Embryo ?)		Aussehen, Färbung	aH 18	
206	Pfeil	Gift		Wirkung	AbQ 27, K 13/28, 14/54	
207	Pfeile	Glut		akustischer Eindruck?, Glitzern?	Um 56	
208	Pfeil	Wurfspeer		Funktion	UbH 4/20, Um 64	
209	Pfeile: Surren	Bienenschwarm		akustischer Eindruck	Um 56	
210	Pfeile: Surren	Pfeifen von Antilopenkälbern		akustischer Eindruck	DbD 17	
211	Pfeilspitzen	Feuer		Funkeln	§ 2/58	
212	Pfeilspitze	Sternschnuppe		Funkeln	Ab 49/20	

I	II	III	
213	Jagdansitze	Frauensäufen	Aussehen
214	Jagdansitze	Gräber	Aussehen, Funktion
215	Jagdansitze	von Schutzhüllen umschlossene Palmschößlinge	Aussehen
Teil 5: Sonstiges			
216	Augen von Vögeln	Muttermale	Form
217	Bach	Schwert	langgestreckte Form (und Glitzern?)
218	Boden	Gegner	Gestoßen werden
219	Boden	Sandalen	„Beschuhung“
220	Capella (astr.)	Aufseher beim Maisirspiel	Position
221	Federn (auf Teich)	Pfeilspitzen	aD 1/26
222	Federn (auf Teich)	Wolle	§ 1/15
223	Feuer	Rauch	Aussehen, Form
224	Gesumm d. Mücken	Hochzeitsmusik	Aussehen
225	Goldmünzen	Glut	Form
226	Grannen des Pfriemengrases	Holzpflocke zum Entwöhnen von Kamelfüllen	akustischer Eindruck
227	Grannen des Pfriemengrases	Pfeile	Farbe
228	Grannen des Pfriemengrases	Zaumzeug	Stechen in Zunge
229	Hitze	Feuer	Stechen
230	Lanzenbieger	Sporen	Aussehen, Wirkung
231	Nacht	baktrische Kamele	thermischer Eindruck
			Funktion, Wirkungsweise
			Farbe
			§ 2/52, aH 10
			§ 8/27
			Um 71
			DbD 10, dR 33/48
			Ah 140/22
			§ 8/12
			UbH 4/34
			A 15/16
			Ab 37/19
			§ 8/49
			LM 32
			Ab 37/28
			§ 8/31
			§ 2/44
			UbH 4/24
			LM 32
			Ab 37/28
			§ 8/31
			§ 2/44
			DbD 10, dR 33/48
			Ab 140/22
			§ 2/52, aH 10
			§ 8/27
			Um 71



I	II	III	
232	Nacht	Verhüllen	K 13/21
233	Nacht: Finsternis	Verhüllen	D6D 11
234	Nacht und Licht	optischer Eindruck	dR 14/39
235	Pflanzenbewuchs	Farbe	dR 12/63
236	Pflanzenbewuchs	Farbe	bMuq 22/14, dR 25/27, 46/23
237	Quellränder	Aussehen	Aus 37
238	Reiter	Silhouette	SĞ 20
239	Samen d. Savignya	Form, Gestalt	dR 25/31
240	Schilf	Umgeben	Ra 37/48
241	Schlange	Position	Ra 37/54
242	Schlange	Form	dR 14/53
243	Schlange	Geräusch (Rasseln)	dR 14/55
244	Sonne	Aussehen	aH 11
245	Sonnenuntergang	Vorgang (zu Ende gehen)	dR 25/37
246	Stacheln d. Bremsen	Stechen	dR 33/51
247	Sterne	Funkeln in der Nacht	dR 14/48
248	Straußeneier	Form, Farbe	dR 39/62
249	Tag	sich endlos hinziehen	bMuq 30/20
250	Tau	Form, Farbe	dR 12/64
251	Wasser	Farbe	RbM I 15
252	Wasserpflanzen	Konsistenz (auch Farbe?)	Ş 14/30, 16/14
253	Wege	Form	Ş 8/50

## 10 FORMELN

Bei den Stellen der Qaṣīde, die formelhaft sind, d.h. deren Wortlaut sich in verschiedenen Qaṣīden ganz oder teilweise wiederholt, handelt es sich fast ausschließlich um Schnittstellen in der Qaṣīde, um die Anfänge größerer oder kleinerer Textabschnitte. Solche Formeln sind so eng an ihren Ort gebunden, daß die Formeln der Onagerepisode bereits in Kapitel 5 ausführlich besprochen wurden und hier nur noch eine Zusammenfassung gegeben werden soll<sup>1</sup>.

Die Formel ist ein Stilelement, das auf *Wiederholung* beruht. Es sind zunächst zwei Fälle zu unterscheiden:

1. *Innertextliche Wiederholung*: Innerhalb eines abgeschlossenen Textes (z.B. einer Qaṣīde) wird eine Wortgruppe ganz oder teilweise wiederholt. In der altarabischen Dichtung spielt dergleichen keine große Rolle. Der bekannteste und gleichzeitig einzige Fall im Korpus ist aD 1, wo alle drei Episoden mit den gleichen Worten der „Schicksalsformel“ eingeleitet werden: *wa-d-dahru lā yabqā ‘alā ḥadaṭāniḥī* (aD 1/15, \*36, \*49). Weil die altarabische Qaṣīde, anders als dieses Trauergedicht, nicht aus mehreren parallelen Stücken, sondern aus lauter heterogenen Teilen besteht, ist die Einmaligkeit der Abū Du’aibischen Konstruktion leicht verständlich. Immerhin beweist auch sie, daß Formeln Mittel bewußter Konstruktion waren und nicht einfach gewohnheitsmäßig nachgeplappert wurden.

2. *Intertextuelle Wiederholung*: Den Kontext bildet in diesem Fall nicht allein der jeweilige Text, sondern die Gesamtheit der früheren Texte. Eine solche Formel – und wir werden mit „Formel“ im folgenden immer nur diesen Fall meinen – ist also dann gegeben, wenn eine Wortgruppe in verschiedenen Texten ganz oder teilweise wiederholt wird, ohne daß ein Zitat vorliegt. Dies läßt sich nur dann ausschließen, wenn die Wiederholung oft genug belegt ist, also, sagen wir, vier oder fünfmal<sup>2</sup>.

Des weiteren ist zu berücksichtigen, welchen Umfang eine Wiederholung hat. Dabei ließen sich zwei Grundmuster erkennen:

---

1 Vgl. oben S. 80-92, 94f., 100-104, 115f., 120f., 127-130.

2 Ein Grenzfall oben S. 121, ähnlich S. 123f.

1. Die *Initialformel*. Unter „Initiale“ ist das verseröffnende Element zu verstehen, also in der Regel die verseinleitende Partikel und das darauffolgende Verbum oder Substantiv einschließlich eventuell suffigierter Pronomina. Der Initiale kommt im Rahmen des Verses besondere Signalwirkung zu. Diese Signalwirkung wird noch verstärkt, wenn die Initiale dem Hörer bereits bekannt, also formelhaft ist. Solche Initialformeln, die wir im folgenden wegen ihrer Kürze nicht mehr mit dem Begriff „Formeln“ meinen werden, haben vor allem textstrukturierende Funktion. Sie haben sich im Laufe der Zeit als zu einem bestimmten Thema gehörig eingebürgert, und es muß wohl so gewesen sein, daß die Hörer geradezu auf z.B. die *fa-ʿawradahā*-Initiale gewartet haben, die der stärkste Einschnitt in der Onagerepisode, das stärkste Gliederungssignal ist<sup>3</sup>.

Die Initialformel besteht aus der immergleichen Wiederholung desselben verseinleitenden Worts<sup>4</sup>. Danach müssen die Dichter aber jeweils ganz anders fortfahren als ihre Vorgänger. Große Gestaltungsmöglichkeiten bietet die Initialformel natürlich nicht, wenn man davon absieht, daß sich die Dichter bemühen müssen, die Initialformel samt dem dadurch eingeleiteten Absatz möglichst geschickt in den Gesamttext einzubetten. Im Korpus kommen folgende Initialformeln vor: *wa-ḥallaʿahā*, *fa-ḏalla*, *fa-ʿawradahā*, eventuell noch *fa-ʿarsala* und *fa-ramā*<sup>5</sup>.

2. Die *eigentliche Formel*. Sie besteht aus zwei Elementen: einem formelhaften und einem freien. Auch diese Formeln stehen in der Regel an einem Texteschnitt. Je stärker der Texteschnitt (man denke an den Episoden- oder den Qaṣidenbeginn), desto sicherer treffen wir auf eine Formel. Auch diese Formeln haben Signalfunktion, stimmen den Zuhörer auf den Beginn eines Texts oder Textteils ein. Für die besonders wichtigen und häufig gebrauchten Formeln, etwa die Onagerepisoden-Einleitungsformel, gibt es für verschiedene Metren verschiedene formelhafte Elemente, ja oft sogar für ein Metrum mehr als nur einen Satz formelhafter Elemente. Man kann deshalb von einem *Formular* sprechen.

Außer der Einleitungsformel sind im Korpus vertreten: die „Stuteneinführung“ (die sich aber meist auch auf die Initiale beschränkt),

<sup>3</sup> Vgl. oben S. 129f.

<sup>4</sup> Einen Sonderfall stellt das *wāw rubba* dar, das man wohl auch hier einordnen muß; im Korpus kommt allerdings - naheliegenderweise - keines vor.

<sup>5</sup> Vgl. oben S. 115f., 122f., 127ff., 139; vgl. noch S. 123f.

die „Frühjahrsweideformel“ und die „Aufbruchserwartungsformel“ (ein Grenzfall zum Zitat)<sup>6</sup>.

Wenn der Dichter eine solche Formel anwendet, muß er nicht nur auswendig gelernte Worte nachsagen (wäre dem so, dann wären alle Einleitungsverse gleich). Vielmehr muß er versuchen, unter Verwendung formelhafter Elemente eine möglichst einmalige und originelle Abwandlung durchaus individuellen Gepräges zu schaffen. Nicht anders als im Falle der Metonymien und Vergleiche gewinnt ein einzelnes Vorkommen einer Formel seine Bedeutung erst vor dem Hintergrund aller übrigen Ausprägungen dieser Formel als durch Auswahl und Variation entstandene einmalige Neuschöpfung. Die Formel ist damit ein Stilmittel, das den Dichter in seiner Ausdrucksfähigkeit nicht etwa behindert (was schon daran zu sehen ist, daß alles, was je formelhaft ausgedrückt worden ist, stets auch anderswo nicht formelhaft ausgedrückt wird), sondern eines, das seine Ausdrucksmöglichkeiten sogar erweitert, indem es nämlich die Möglichkeit zu *intertextueller Kommunikation* eröffnet.

Ohne diese intertextuellen Bezüge ist altarabische Dichtung nicht zu verstehen. Die altarabischen Dichter führen ein vielstimmiges Gespräch über Stämme und Generationen hinweg, in denen dieselben Themen immer wieder formuliert werden, immer besser formuliert werden sollen. Derartige Dichtung ist nur in einem aristokratischen Milieu denkbar<sup>7</sup> und notwendigerweise „gesellschaftskonform“<sup>8</sup>. Wenn aber dagegen Poesie vornehmlich die Aufgabe hat, individuelle Gefühle und Leiden des Dichters auszudrücken, seine Vereinzelung in der Gesellschaft und sein ganz persönliches Erleben, das ihn von allen anderen unterscheidet, in Worte zu fassen, dann fällt jene intertextuelle Komponente zwangsläufig weg. Jetzt wird jede Art von Formelhaftigkeit, die ja gerade die Einmaligkeit des Erlebens in Frage stellt, als Feind jeder wahren Dichtung empfunden. Die notwendige Folge ist, daß man jener anderen Art des Dichtens zunehmend verständnislos gegenübersteht.

Ein Beispiel möge dies zeigen. Der mittelalterliche Minnesang, in romanischer wie in deutscher Sprache, ist an Formeln vielleicht sogar noch reicher als die altarabische Qaṣīde. So hat etwa R. Drago-

---

6 Vgl. oben S. 94f., 100ff., 120f., vgl. noch S. 147f.

7 Vgl. Wagner: Grundzüge I 34f.

8 Vgl. Jacobi: GAP II 28.

netti eine Reihe von Formeln der Trouvèresdichtung zusammengestellt und gezeigt, wie die Dichter diese Formeln abwandeln. Und sie taten dies auf ganz ähnliche Weise wie die altarabischen Dichter: „Tout l'art consiste à en varier la disposition pur le renouvellement des combinaisons formelles“<sup>9</sup>, was, wie bei den Arabern, durch Umstellung, Erweiterung, Ersatz einzelner Bausteine usw. geschah<sup>10</sup>.

J. Gruber, der die Rolle der Intertextualität bei den provenzalischen Trobadors untersucht hat, hat eine Auswahl von Eingangsformeln von provenzalischen Kanzonen zusammengestellt, die auf wahrhaft verblüffende Weise an meine Zusammenstellung der Einleitungsverse der Onagerepisode gemahnt<sup>11</sup>.

Wie irritierend diese Formelhaftigkeit aber auf frühere Forschergenerationen gewirkt hat, zeigt das Resümee einer Arbeit über den deutschen Minnesang. Wegen des ganz ähnlichen Rezeptionsverhaltens in der Arabistik sei der Abschnitt hier in extenso zitiert:

„Über die einzelnen Dichter ist zusammenfassend nur zu sagen, daß sie sich alle in die ‚objektive‘ Darstellungsweise typisch-höfischer Kunstübung gefunden haben und daß es keinem glückte, auch von keinem gewollt war, davon abzugehen. Nur die Art, wie sie ihre Persönlichkeit in die bestehende Form fügten, verleiht ihrer Dichtung originelle Einzelzüge ...: die Form war das Primäre, aber auch die innere Form, also der Stil und das kompositionelle Schema der Gedichte, in das sich die einzelnen stilistischen Formeln streng proportional einpaßten. Die Frage nach dem Erlebniswerte des Inhalts löst sich dadurch von selbst in nichts auf: er mußte Null sein in einem Cento von Formeln, der nach einem festen äußeren Schema aufgebaut war!“<sup>12</sup>

In der Arabistik haben solche Irritationen einige Interpreten auf einen besonders abseitigen Irrweg gebracht, wonach die Formelhaftigkeit der altarabischen Poesie ein sicheres Anzeichen dafür sei, daß sie *oral poetry* ist, vereinfacht ausgedrückt: nicht auswendig gelernte Stegreifdichtung, Improvisation über ein vorgegebenes Thema unter Zuhilfenahme fester Formeln. Dieser Gedanke, die altarabische Dichtung habe irgend etwas mit jenen mündlichen Epen zu tun, deren Kompositionstechnik die oral-poetry-Theoretiker erklären wollen, basiert auf einem völligen Mißverständnis des Wesens einer Formel,

9 Dragonetti: *Technique poétique* 253.

10 Vgl. ebd. 253ff.

11 Vgl. Gruber: *Dialektik des Trobar* 118ff.; vgl. auch hier unten Kap. 12.

12 Schißel von Fleschenberg: *Das Adjektiv als Epitheton* 136.



ja des Wesens der Konventionalität von Dichtung überhaupt und der Unkenntnis jeder formelhaften *Poesie*, und kann schließlich nur aufrechterhalten werden, wenn man den Begriff der Formel völlig seines Inhalts beraubt und schlichtweg alles, was irgendwie ähnlich klingt, zur Formel erklärt<sup>13</sup>.

Die Thesen Zwettlers und Monroes sind von G. Schoeler Punkt für Punkt so gründlich zerpfückt worden<sup>14</sup>, daß es überflüssig ist, die Diskussion hier nochmals aufzunehmen, zumal in einigen früheren Abschnitten dieser Arbeit schon davon die Rede war<sup>15</sup>. Allerdings zeitigen die so gründlich widerlegten Thesen noch immer die verschiedensten Nachwirkungen. So etwa, wenn R. Jacobi die Theorie zwar ablehnt, dann aber doch mehrere Kriterien aufzählt, die die altarabische Poesie mit der „mündlichen Heldendichtung“ gemeinsam haben soll. Es sind dies:<sup>16</sup>

1. Der epische Langvers: Der arabische Vers ist zwar lang, hat aber sonst mit dem der mündlichen Heldendichtung nichts gemein. Letztere kennt nur ein einziges Metrum. In der Vielfalt der arabischen Metren – „im ganzen ergeben sich ..., die selteneren Formen ... abgerechnet, gegen 20 Versformen“<sup>17</sup> – und „im kunstvollen Bau der meisten einzelnen Versmaße“<sup>18</sup> zeigt sich ihre unbedingte Zugehörigkeit zur Kunstdichtung. Bloch betrachtet die Metriken des indischen Mittelalters und die der griechischen Lyrik (nicht des Epos!) als die der arabischen ähnlichsten<sup>19</sup>.

2. Formelhaftigkeit: Die Formelhaftigkeit der altarabischen Dichtung ist nicht mit der des Heldenepos, sondern mit dem „*jeu de la poésie du lieu commun*“<sup>20</sup> des europäischen Minnesangs zu vergleichen.

3. Additiver Stil: Was hiermit gemeint ist, ist nicht klar. Sollte die mangelnde thematische und strukturelle Einheitlichkeit der Qasīde

13 Z.B. das Konzept der „syntactic formula“ bei Zwettler: Oral Tradition 51ff., vgl. dazu Schoeler: oral poetry-Theorie 226f.

14 Vgl. Schoeler: oral poetry-Theorie, daneben auch Wagner: Grundzüge I 21-24.

15 Vgl. oben S. 85, 101f., 108 und unten S. 257.

16 Vgl. Jacobi: GAP II 28; die dort noch aufgeführten, „in semantischer Hinsicht“ geltenden Kriterien sind hier unten S. 253 behandelt.

17 Bloch: Künstlerischer Wert 224.

18 Ebd. 225.

19 Vgl. ebd. 237.

20 Guiette: poésie formelle 67.

gemeint sein, ist wieder auf die okzitanische Lyrik zu verweisen, der man denselben Vorwurf immer wieder gemacht hat<sup>21</sup>. Ist dagegen das Stilmittel der Häufung, etwa von Metonymien, gemeint, so ist zu entgegnen, daß die Addition eines von mehreren Mitteln ist, stilistische Wirkung zu erzielen. Andere, ebensooft bezeugte, sind die Subtraktion und die Variation.

4. Parataxe: Diese ist ein Kennzeichen aller semitischen Sprachen. Trotzdem wurde die Zusammengehörigkeit mehrerer Verse zu einer Einheit gefühlt und gestaltet. Ja, der Textabschnitt wird in der altarabischen Poesie wahrscheinlich sogar sorgfältiger durchkonstruiert als in der späteren Hofdichtung.

5. Strukturierung mit narrativen Mitteln: Wenn die einzelnen Teile der Qasida nicht zusammenhängen, betrachtet man dies als Hinweis auf die Nähe zur oral poetry. Wenn sich der Dichter im Gegenteil – durch die Fiktion der „Wüstenreise“ – bemüht, die Teile in einen Zusammenhang zu bringen (übrigens eine, nach Jacobis eigenen Forschungen, spätere Entwicklung<sup>22</sup>), kann dies nicht dasselbe besagen. Hier ist also das Urteil vor dem Prozeß gefällt.

Die altarabische Poesie hat, so muß man bei unvoreingenommener Betrachtung feststellen, mit der mündlichen Heldenepik nichts, aber auch gar nichts gemein. Es gibt in der Weltliteratur kaum eine Literaturform, mit der die altarabische Poesie weniger zu tun hat. Nicht einmal die Formelhaftigkeit ist vergleichbar, denn ist sie in den Epen Kompositionshilfe und Gedächtnisstütze, so ist sie in der altarabischen Dichtung ein bewußt eingesetztes Stilmittel, ein Mittel intertextueller Kommunikation und damit das Erzeugnis einer *hochkomplexen Kunstdichtung*.

---

21 Vgl. Köhler: Kanzone 31; auch Bürger: ästhet. Wertung 32: „Es wäre jedoch verfehlt, dem Lied darum mangelnde Einheit vorwerfen zu wollen. Diese ist in der mittelalterlichen Kanzone im Gegensatz zum modernen Gedicht bereits durch die stereotype Situation von vornherein gesetzt“.

22 Vgl. Jacobi: Poetik 105–107.

## 11 GESCHICHTLICHE ENTFALTUNG

### 11.1 Die Dichter der Ġāhiliyya

Die Überlieferung der altarabischen Dichtung setzt etwa zu jenem Zeitpunkt ein, an dem diese Dichtung das Stadium der Volkspoesie hinter sich gelassen hat, oder anders gesagt, an dem die Kunstdichtung im eigentlichen Sinn des Wortes sich von der Volkspoesie abgespalten hat<sup>1</sup>. Einem Vertreter jener Schule, die „die Kunstdichtung zuerst auf das hohe Niveau ..., auf dem wir arabische Kašīden zu treffen gewohnt sind“<sup>2</sup>, gehoben hat, verdanken wir auch die älteste Onagerepisode unseres Korpus, jenem ‘Amr b. Qamī’a, der einer der ältesten namentlich bekannten Dichter Arabiens und, nach Grünebaum, der Schöpfer des ältesten auf uns gekommenen, nach den Regeln der Theorie vollständigen Kunstgedichts<sup>3</sup> war.

Diese Onagerepisode wird wahrscheinlich nicht die älteste Onagerepisode überhaupt sein, aber allzu lange Zeit vor ‘Amr b. Qamī’a dürfen wir uns das Entstehen einer durchgeformten Onagerepisode auch nicht denken. Hierfür sprechen vor allem zwei Gründe:

1. Die Onagerepisode setzt, als ein Stück zweckfreier Dichtung in der Qašīde, die Existenz einer Kunstdichtung voraus, die von professionellen Dichtern betrieben wird. Die Herausbildung einer solchen Kunstdichtung ist nur wenige Generationen vor dem Einsetzen der Überlieferung anzusetzen.

2. Die zahlreichen Besonderheiten der Onagerepisode ‘Amrs (etwa der Jäger-Schluß) zeigen, daß es noch keine verbindlichen Grundmuster für eine Onagerepisode, noch keinen allgemein verbreiteten Stilmittelschatz (Formeln, Metonymien, Vergleiche) für Onagerepisoden gegeben hat, aus dem ‘Amr hätte schöpfen können. Das Genre befand sich, wie auch die zeitlich nächstfolgenden Onagerepisoden zeigen, durchaus noch *in statu nascendi*.

---

1 In diesem Sinn auch Jacobi: GAP II 23; vgl. auch die Diskussion bei Wagner: Grundzüge I 35f. mit Bezugnahme auf Petráček.

2 Grünebaum: Chronologie 342.

3 Vgl. ebd., allerdings lassen sich durchaus schon Gedichte des Muraqqiṣ als vollständige - nämlich zweiteilige - Qašīden ansehen, zu welchem Typ („Typ A“) auch AbQ 13 gehört.

Man wird das Entstehen einer in sich abgeschlossenen Onagerepisode nicht mehr als zwei, höchstens drei Generationen vor 'Amr ansetzen dürfen, doch ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß 'Amr selbst der Schöpfer war. Daß die „Dichterschule“ (und Dichterfamilie) des Klans Qais b. Ta'labā hervorragenden Anteil nicht nur am Genre der Onagerepisode, sondern auch an der Herausbildung der selbständigen Tierepisode überhaupt hat, wird durch drei Verse Muraqqiṣ des Älteren (des Onkels 'Amr) bestätigt, die die ältesten erhaltenen Verse einer Oryxepisode sind (\*Muf 49/10-12), deren Einleitungsvers überdies Parallelen zu demjenigen der 'Amrschen Onagerepisode erkennen läßt.

Daß die Onagerepisode aus dem einfachen Vergleich Kamel - Onager entstanden ist, bedarf keiner Erläuterung. Dieser mag schon geraume Zeit in den Kamelbeschreibungen in Selbstlobgedichten (wo die Kamelbeschreibung ursprünglich zu Hause ist<sup>4</sup>) üblich gewesen sein. Aber erst in einem Milieu, in dem Dichtung um ihrer selbst willen betrieben wird, ist es denkbar, daß man diesen Vergleich zu einer Episode ausgestaltet, die schildert, wie ein Tier, das zwar interessant anzuschauen ist, das dem Dichter und seinem Publikum aber völlig gleichgültig sein könnte, Dinge tut, die niemanden, der mit der Dichtung zu tun hat, irgendwie betreffen. Der Grund, dies doch zu tun, kann nur die Freude an Dichtung selbst gewesen sein.

Die Onagerepisode mag sich schrittweise zu einem fertigen Produkt entwickelt haben, als das sie uns bereits bei 'Amr entgegentritt. Aber am Anfang muß doch die geniale Idee eines einzelnen gestanden sein, die Idee, dem Tier, dem das Kamel an Schnelligkeit und Ausdauer gleichkommen soll, mehr als nur wenige Worte zu widmen. Das neue Thema fand Gefallen, und der dichterische Impetus zusammen mit dem agonalen Geist der Alten Araber werden das Ihrige dazu beigetragen haben, aus zaghaften Anfängen rasch ein konventionelles Thema werden zu lassen. Wie so etwas vor sich ging, hat M. Ullmann für eine spätere Zeit gezeigt<sup>5</sup>.

Welches Vergleichstier zuerst seine Episode bekam, ist eine müßige Frage. Sicherlich wird das eine bald das andere nach sich gezogen haben. Erst als drittes ist wohl der Strauß hinzugekommen. Außer einigen marginalen Versuchen mit Flughühnern und Kamel-

---

4 Vgl. Jacobi: *Poetik* 50, 206.

5 Vgl. Ullmann: *Wolf*.

hengsten blieb der Katalog der Episodentiere in der Kamelbeschreibung damit erschöpft.

Zumindest in frühġāhilitischer Zeit scheinen Oryxepisoden häufiger als Onagerepisoden gestaltet worden zu sein. Sicherlich haben die Dichter die Fähigkeiten, die man braucht, um einen Handlungsablauf in Dichtung umzusetzen, mindestens ebenso stark an Oryxepisoden wie an Onagerepisoden gelernt, so daß ein geschichtlicher Abriß notgedrungen unvollständig bleiben muß, wenn man die Oryxepisode nicht einbezieht. Ich habe den Eindruck, daß die Onagerepisode größere erzähltechnische Probleme aufwirft als die Oryxepisode, worauf auch die größere Beliebtheit der letzteren zurückgehen mag. Zunächst ist die Personenkonstellation in der Onagerepisode komplizierter, weil die Hauptperson – der Hengst – ja noch Stuten bei sich hat, die sinnvoll in den Handlungsablauf einbezogen werden müssen. Hiermit hat Zuhair (Z I) offenbar noch Schwierigkeiten. Da die Stuten nur im ersten Teil der Episode eine wichtige Rolle spielen, ist es sogar noch bei relativ späten Dichtern (RbM II, bMuq 22) vorgekommen, daß sie die Stuten nach der Jagdszene schlichtweg vergessen und nur den Hengst davonlaufen lassen.

Eine noch größere Schwierigkeit besteht aber darin, daß die Onagerepisode in zwei sehr ungleiche Teile zerfällt. Im ersten Teil (Frühjahrsweide, Hochsommereinbruch) passiert sehr wenig. Beschreibungen herrschen vor und Bewegung kommt meist nur auf, wenn geschildert wird, wie der Hengst seine Stute(n) schikaniert. Dagegen ist der zweite Teil (Marsch zur Tränke, Jagdszene) voll von Handlung, die adäquat – d.h. vor allem spannend – zu schildern ganz andere Fähigkeiten vom Dichter verlangt. Hinzu kommt die jeweils ganz unterschiedliche Zeitperspektive in beiden Teilen, ein Problem, das sich in der Oryxepisode gar nicht stellt. Im ersten Teil erstreckt sich die erzählte Zeit über mehrere Monate, vom Aufbruch zur Tränke ab wird eine kontinuierliche, rasch ablaufende Handlung wiedergegeben. Dieser Perspektivensprung wird unter den Dichtern der Gruppe I einzig und allein von Aus b. Ḥaġar gemeistert.

Vielleicht waren diese erzähltechnischen Schwierigkeiten sowie die starke Heterogenität der beiden Teile, die zu einem homogenen Ganzen zusammenzufügen von den frühen Dichtern nur 'Amr und Aus wirklich gelungen ist, der Grund dafür, daß sich viele Dichter darauf beschränkten, nur den ersten, eher deskriptiven Teil der Episode zu gestalten. Dieser Teil hatte sicherlich auch die längere Tradition, denn es sind stets Themen der Kurzepisode (Frühjahrsweide,

Laufen, Stutenverfolgung), die in den kurzen Kamel-Onager-Vergleichen angesprochen werden. Weitert man diese Themen über mehrere Verse aus, ergibt sich eine Schilderung der Aktivitäten der Frühjahrsweide, die entweder selbständig als Kurzepisode bestehenbleiben oder aber den Anfang einer Langepisode bilden kann. Anders als in späterer Zeit ist ja gerade das Thema der Frühjahrsweide fast stets ein Hauptteil der längeren Onagerepisoden in der frühen Zeit, und die ersten vier bis sechs Verse der Episoden AbQ, IQ 10 und IQ 34 könnten ohne weiteres auch als selbständige Kurzepisoden stehen.

Für die übrigen Teile der Onagerepisode ist eine solche allmähliche und geradlinige Entwicklung aber nicht anzunehmen. Vielmehr scheint hier am Anfang die Idee gestanden zu sein, die Onagerschilderung um eine Jagdszene zu bereichern, vielleicht nach dem Vorbild der Oryxepisode, bei der ja die Jagdszene ein genuiner Bestandteil ist. Es scheint mir mehr als plausibel, daß diese Idee bei den Dichtern des Qais b. Ta'labā-Klans entstanden ist.

Um die Jagdszene zu motivieren, muß der Dichter die Onager zum Jäger kommen lassen, weil man Onagern, anders als Antilopen, nur durch die Ansitzjagd erfolgreich nachstellen konnte. Hieraus ergaben sich zwangsläufig die Motive des „Hochsommereinbruchs“ und des „Marschs zur Tränke“, die bei 'Amr, Imra'alqais und Zuhair nur recht knapp behandelt werden.

So entwickelt diese Ideen bei 'Amr bereits sind, so hat es doch eine Weile gedauert, ehe sie sich allgemein durchsetzten<sup>6</sup>. Bei Imra'alqais und Zuhair begegnen wir allenthalben noch einer großen Unsicherheit in der Materialbehandlung. Imra'alqais kannte sicherlich schon Onagerepisoden mit Jagdszene, denn er erwähnt den Jäger einmal ausdrücklich (IQ 10/10) und spielt ein weiteres Mal darauf an (IQ 34/22). Aber er selbst hat keine Jagdszene gedichtet. Dasselbe gilt für Zuhair (Z II 8), der ja wohl die lange Jagdszene seines Stiefvaters Aus gekannt haben muß. Aber nicht alles, was man kennt, muß man auch nachmachen können, und so haben sich beide (- wenn man akzeptiert, daß Z III nicht von Zuhair stammt -) gehütet, Onagerepisoden mit Jagdschilderungen zu dichten. Trotzdem wollten offenbar beide auch längere Onagerepisoden dichten. Und so haben sie die Tiere zumindest zur Tränke laufen lassen, ohne

---

6 Aufgrund ganz anderen Materials macht dieselbe Beobachtung Grünebaum: *Chronologie* 336.

daß ihnen die Gestaltung auch nur dieses einfachen Geschehens immer ganz überzeugend gelungen wäre (IQ 10, 34, Z 1).

Zweimal zeigt sich also, daß die Errungenschaften eines Dichters in der folgenden Generation nicht unbedingt weitergeführt werden. Nicht nur nach 'Amr fällt das dichterische Niveau wieder ab, auch Aus b. Ḥağar hat in Zuhair keinen adäquaten Nachfolger für seine Onager- und Waffenbeschreibungen gefunden. Trotzdem bildet die Episode des Aus eine Zäsur. Denn so genial die Episode des 'Amr auch ist, so hat sie doch nur marginale Nachwirkung (bei al-A'šā) erzielen können. Die erste, wenn man so will, „klassische“ Onagerepisode ist diejenige des Aus, in der praktisch alle später wichtigen Motive ausführlich und mit großer Meisterschaft behandelt werden.

Etwa aus der gleichen Zeit, aus der die Langepisode des Aus stammt, stammt auch Bišrs Kurzepisode, die erste längere und konsequent durchgestaltete Episode dieses Typs. Von großer stilistischer Meisterschaft zeugen auch die beiden Kurzepisoden an-Nābigas (N 14 und 75).

Auffällig ist, daß all diejenigen Dichter der Ġāhiliyya, die wirklich beeindruckende Onagerepisoden hinterlassen haben, in engem Kontakt zum Fürstenhaus der Laḥmiden in al-Ḥīra standen. Sowohl 'Amr b. Qamī'a als auch Aus b. Ḥağar haben lange Jahre ihres Lebens bei Hofe verbracht (übrigens soll schon Muraqqiṣ von einem ḥirensischen Christen schreiben gelernt haben). Auch Bišr muß dort vorbeigekommen sein, und an-Nābiga schließlich war bekanntlich Hofdichter dort. Zwei der drei Gedichte an-Nābigas in unserem Korpus sind an den Laḥmidenkönig, eines an dessen gassānidischen Kollegen gerichtet. Da Imra'alqais selbst ein Königssohn war, bleibt als einzig wirklicher Beduinendichter der Ġāhiliyya, der uns eine Onagerepisode hinterlassen hat, Zuhair übrig, ein Verwandter des Aus.

Dies zu betonen scheint mir deshalb so wichtig, weil es jüngst Mode geworden ist, von der altarabischen Dichtung immer als „Beduinendichtung“ zu sprechen. Die enge Verbindung der genannten und vieler anderer großer Dichter der Ġāhiliyya zu einem oder mehreren der drei arabischen Königshäuser und -höfe legt aber doch den Schluß nahe, daß die altarabische *Kunstdichtung* mindestens ebenso sehr in den Palästen der Fürsten wie an den Lagerfeuern der Wüste entstanden ist.

## 11.2 al-A‘šā, Labīd und Ka‘b

In Gruppe II unseres Korpus sind drei Dichter zusammengefaßt, die man sich unterschiedlicher kaum denken kann: der Sprachartist al-A‘šā, der melancholische Grübler Labīd und der Sprühkopf Ka‘b<sup>7</sup>.

al-A‘šā war zwar nicht der einzige altarabische Dichter, der seinen Unterhalt durch seine Kunst verdient hat, aber er war ganz gewiß der professionellste unter ihnen. Die Vielfalt der Themen, die er aufgegriffen hat, lassen zwar die „Wüstenthemen“ etwas in den Hintergrund treten, aber selbst seine insgesamt nur 30 Verse, die dem Onager gelten, reichen schon aus, um in al-A‘šā einen außergewöhnlich virtuoson Meister der Sprache zu erkennen. Vor allem ist es der Klang seiner Verse, der sofort ins Ohr fällt. Seine kurzen Episoden sind nicht aufgebaut, sondern *durchkomponiert*, nicht nur auf Versebene, sondern auch darüberhinaus, wie A 1 besonders deutlich zeigt, wo eine einzige ununterbrochene Bewegung durch die ganze Kamelbeschreibung und die Onagerepisode in ihrer Mitte hindurchfließt.

Auf welchen Vorbildern diese Meisterschaft aufbaut, liegt klar zu Tage. al-A‘šā ist ein Abkömmling der Qais b. Ṭa‘laba-Schule, wie bereits Grünebaum festgestellt hat<sup>8</sup>. An weiteren Indizien hierfür kann ich ergänzen:

- der Einleitungsvers A 1 entspricht z.T. wörtlich dem des Muraqqiṣ in \*Muf 49/10. Eine ähnlich deutliche Parallele gibt es im ganzen Korpus nicht mehr;

- A 15 ist eine Paraphrase über AbQ;

- ‘Amr und al-A‘šā legen weit mehr als alle anderen frühen Dichter des Korpus auf den Wortklang Wert, machen viel öfter von phonologischen Stilmitteln Gebrauch;

---

<sup>7</sup> Ich bin mir der Problematik solcher pauschalen Charakterisierungen durchaus bewußt. Wenn man aber die altarabischen Dichter aus ihrer geisterhaften Existenz als Namen ohne Person befreien will - und ihre Dichtung, die nicht weniger individuell und charakteristisch ist als die anderer Völker, zwingt uns dazu -, dann kann man solchen Charakterisierungen, sollten sie auch modifiziert werden müssen, zumindest eine heuristische Berechtigung nicht absprechen.

<sup>8</sup> Vgl. Grünebaum: Chronologie 342.



- ʿAmr und al-Aʿšā gestalten die Halbverszäsur bewußt aus, sei es, daß sie sie durch Anklänge an den Reim betonen (AbQ), sei es, daß sie sie völlig überspielen (A 1);

- ʿAmr und al-Aʿšā, aber auch Muraqqiṣ d.Ä. und Ṭarafa, heben sich durch ihre Liebe zu seltenen und schwierig zu handhabenden Metren deutlich von anderen ab<sup>9</sup>.

Unter den verwendeten seltenen Metren fällt vor allem der Ḥafif auf, den al-Aʿšā in A 1 so virtuos handhabt. Außer al-Aʿšā, der 6% seiner Gedichte in diesem Metrum gemacht hat, haben sich noch Muraqqiṣ d.Ä. (zwei der zwölf Gedichte in den Muf., d.h. 17%) und ʿAmr b. Qamīʾa (13%) im Ḥafif besonders hervorgetan, also gerade die Qais b. Ṭaʿlaba-Schule. Dazu gesellt sich nun eine weitere Schule, die mit der Qais b. Ṭaʿlaba-Gruppe eng verwandt ist, ja die in der Person al-Aʿšās mit jener zusammenfließt, nämlich die Schule von al-Ḥīra, die in Abū Duʿād und ʿAdī zwei große Ḥafif-Freunde aufzuweisen hat<sup>10</sup>. Da kein Dichter der Schule von al-Ḥīra außer al-Aʿšā Onagerepisoden hinterlassen hat, soll diese Spur hier nicht weiter verfolgt werden. Es sei aber doch betont, daß gerade al-Aʿšā engste Kontakte nach al-Ḥīra gehabt hat, genau wie die älteren dichtenden Mitglieder des Qais b. Ṭaʿlaba-Klans. Der Name dieser Stadt taucht also offenbar an allen Höhepunkten der altarabischen Literaturgeschichte auf<sup>11</sup>.

In bemerkenswerter Geschlossenheit präsentiert sich das Werk des zweiten hier zu besprechenden Dichters, Labīd. Man hat über Anton Bruckner gelästert, er habe nur eine einzige Symphonie komponiert, die aber gleich neunmal. Fast ist man versucht, über Labīds Onagerepisoden das gleiche zu sagen, so sehr ähneln sie einander. Am auffälligsten ist die Tatsache, daß Labīd kein einziges Mal eine Jagdszene schildert. Dagegen schließen all seine fünf Langepisoden mit einer Tränkeszene. Tränkebeschreibungen kommen auch in älteren Gedichten vor (z.B. IQ 34/21, Aus 36-38), aber an all diesen Stellen wird nur das Aussehen der Tränke beschrieben und allenfalls erwähnt,

9 Vgl. oben S. 161.

10 Vgl. Grünebaum: Abū Duʿād 100f., 103.

11 Die Liebe zu „Wüstenthemen“ muß man nicht unbedingt, wie Blachère (Aʿšā Maymūn) dies tut, beduinischem Milieu zuschreiben. Ganz im Gegenteil muß sich ein beduinische Tradition hochhaltendes Fürstenhaus für solche Themen doch noch mehr interessieren als ein Beduine, der all das ohnehin täglich vor Augen hat. Man beachte auch das Beispiel der Omayyaden!

daß die Tiere dort hastig und voller Furcht trinken (IQ 34/22). In aller Regel geht die Episode danach mit einer Jagdszene oder einer Laufschilderung weiter. Nur die drei Verse IQ 4 und die Episode Z II enden mit der Ankunft bei der Tränke, doch ist deren Schluß in keiner Weise mit den Tränkeszenen Labīds vergleichbar. Es scheint somit, als wäre Labīd der erste gewesen, der die Szene bei der Tränke konsequent ausgebaut hat.

Damit zog er die Konsequenz aus seinem Entschluß, die Jagdszene wegzulassen, woraus sich das Problem ergibt, wie die Episode dennoch zu einem abgerundeten Schluß gebracht werden kann. Die älteren Lösungsversuche sind durchweg unbefriedigend ausgefallen. Imra'alqais läßt die Tiere noch eine Weile in der Gegend herumlaufen, während sie von der Tränke zurückkehren (IQ 34), und der Dichter von Z II endet ganz abrupt damit, daß die Tiere in das die Tränke umgebende Gebüsch hineinschlüpfen. Anders Labīd. Er widmet der Tränke zunächst mindestens zwei Verse. In diesen schildert er aber weniger das Aussehen der Tränke (dies relativ ausführlich LM 35), sondern viel mehr das Verhalten der Tiere bei der Tränke. Nicht der Tränke gilt also das Hauptaugenmerk, sondern den Tätigkeiten der Hauptpersonen der Episode, deren Geschichte mit diesen Versen zu Ende geht. Bei Labīd bietet die Tränkebeschreibung nicht den Hintergrund für künftiges Geschehen, sondern die Handlung findet in der Tränkeszene ein logisches Ende. Durch die geradezu anheimelnde Schilderung der im Wasser herumplanschenden und mit allerlei Grünzeug behängt wieder herauskommenden Tiere wird die Episode auch stimmungsmäßig zu einem einfühlsamen Ende geführt. Ich glaube, man kann durchaus sagen, daß die idyllischen Tränkeszenen LM, L 12, 15 und 35 die schönsten Episodenschlüsse des Korpus sind. Nur die Tränkeszene L 11 ist zum einen weniger beschaulich als die übrigen (ob Absicht?) und wird zum anderen durch den abschließenden Geschreibers etwas ihrer Wirkung beraubt. Aber die Episode L 11 ist ohnehin die schwächste dieses Dichters. Zweifellos gehören die Tränkeszenen zu den größten Beiträgen Labīds zum Genre der Onagerepisode. Sie haben bei aš-Šammāḥ und Dū r-Rumma stark nachgewirkt.

Labīds Langepisoden sind durchweg klar gegliedert und durchdacht aufgebaut. Weil alle Langepisoden mit der Ankunft bei der Tränke enden und damit nur einen einzigen Handlungsstrang aufweisen, weil in ihnen stets eine einheitliche Grundstimmung durchgehalten wird und nicht zuletzt, weil sie alle mit 7 bis 16 Versen von

sympathischer Kürze sind, machen sie einen sehr geschlossenen, abgerundeten Eindruck. Aber diesen Eindruck wecken nicht nur seine Onagerepisoden, sondern die meisten Episoden dieses Dichters. Mit größter Sorgfalt hat er seine Onagerepisoden dem Grundtenor und der Stimmung der jeweiligen Qaṣīde angepaßt und versucht, allerlei Beziehungen zwischen einzelnen Gedichtteilen herzustellen, die er – anders als andere Dichter – nicht selten *expressis verbis* ausführt.

Obwohl die Stimmung, die Gewichtung der einzelnen Abschnitte, die Bedeutung, welche Vergleichen, Ortsnamen etc. zugewiesen wird, von Episode zu Episode unterschiedlich ist, zeigen die Episoden Labīds doch alle eine einheitliche Handschrift. Labīd hat viele seiner Einfälle mehrmals verwendet (etwa das Hineinschwimmen ins Wasser, den ausführlichen Vergleich des Geschreis mit dem Gegröle eines Betrunkenen), manche Wörter und Formulierungen kommen öfters vor (*yarba'u fawqahā* LM 27 und L 15/24, vgl. auch noch Var. zu 12/6: *yarba'u fihā*; *taṣayyafa* L 15/21 und 35/14; *ḥilāḡ*, *ḥālaḡa* L 15/24, 35/21; *an-niḡād* L 11/33, 12/9, 15/25; die drei Ortsnamen von L 15 auch L 35 etc.), und zweimal macht Labīd vom Stilmittel des „umgekehrten Auftritts“ Gebrauch (LM und L 4), wie überhaupt Labīd das Verhältnis Hengst – Stute sehr variabel gestaltet und als Mittel zur Charakterisierung der verschiedenen Episoden einsetzt. Besonders deutlich wird dies in L 4, Labīds einziger Kurzepisode, die in ihrem geschickten Perspektivenwechsel zwischen Hengst und Stute an die Kurzepisoden des gleichaltrigen al-A'sā erinnert, der übrigens mit Labīd befreundet war<sup>12</sup>.

Besonders auffällig ist die Vorliebe Labīds für Episodenkombinationen. Von den sechs Onagerepisoden des Korpus sind vier Bestandteil einer Episodenkombination. Daß L 12 eine Ausnahme macht, ist durch den „Telegrammstil“ der Qaṣīde bedingt, dem eine zu starke Ausweitung des „Kamelritts“ schlecht bekommen wäre. Auch L 15 ist auf den ersten Blick eine Episodenkombination, denn der Onagerepisode geht ein Vers voraus, in dem die Kamelstute mit einem Kamelhengst verglichen wird. Doch hat hier Labīd nur das bei ihm überaus beliebte Stilmittel angewandt – das mir bei keinem anderen Dichter begegnet ist –, vor die Tierepisode oder die Episodenkombination einen kurzen, ganz anderen Vergleich zu stellen, so daß die Tierepisode oder Episodenkombination so beginnt, als sei sie schon Zweitepisode einer Episodenkombination. So auch L 11/14: Kamel ist wie

12 Vgl. Müller: Labīd 185 Anm. 115.

Schloß, V. 15: (oder) wie Oryxbock; LM 24: Kamel ist wie Wolke (!), V. 25: oder wie Onagerstute; \*L 16/14: sie ist wie Schiff, V. 16: oder wie Oryxbock. Labids Vorliebe für Episodenkombinationen mag der Grund sein, weshalb er sich immer nur auf einen Handlungsstrang in seinen Onagerepisoden beschränkt hat. Vielleicht war er der (richtigen) Ansicht, daß zwei allzu lange Episoden hintereinander die Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit seiner Qaṣīden gefährdet hätten.

So eigenständig und charakteristisch Labīd in vieler Hinsicht ist, so hatte natürlich auch er seine Vorbilder und Lehrmeister. Die Parallelen zwischen den beiden (allerdings in ihrer Echtheit etwas zweifelhaften) Versen IQ 34/23 und 25 zu L 12/9 und 15/27 deuten die gar nicht überraschende Tatsache an, daß Imra'alqais auf Labīd eingewirkt hat. Überraschender dagegen ist, daß man Bišr b. Abī Ḥāzim zu den Vorläufern und Lehrmeistern Labīds rechnen muß. Überraschend deshalb, weil zwischen beiden – anders als zwischen 'Amr und al-A'sā, Aus und Ka'b etc. – keinerlei Stammesverwandtschaft und keinerlei Rāwī-Beziehung bestand, ja die Asad und die 'Āmir einander meist als Gegner gegenüberstanden<sup>13</sup> und Labīds eigener Vater von einem Asaditen erschlagen worden war<sup>14</sup>. Immerhin waren beide Stämme Nachbarn, und es ist vielleicht nur natürlich, daß man sich mit der Dichtung desjenigen Stammes, mit dem man sozusagen am engsten befreundet ist, besonders intensiv beschäftigt, muß doch auch der dichterische Verkehr zwischen beiden allein auf Grund der Tatsache gegenseitiger Feindschaft besonders rege sein.

Obwohl von Bišr gerade ein Dutzend Verse über Onager erhalten sind, sind die Parallelen zwischen ihm und Labīd nicht zu übersehen. Die Episode Bišr 7 wird von Labīd in seiner Mu'allāqa ausgeschlachtet<sup>15</sup>, und das Motiv der „Stutenprüfung“ hat Labīd (L 11/30) mit ähnlichen Worten gleichfalls von Bišr (\*Bi 34/9) übernommen. Schließlich muß auch noch auf die Metonymie *ṣatīm* hingewiesen werden, die von keinem Dichter so oft verwendet worden ist wie von Bišr und Labīd (Bi 7/6, \*39/8, L 11/28, 12/9, 15/27, \*38/4). Sicherlich könnte eine Untersuchung der Antilopenepisode noch manch Interessantes in dieser Beziehung zu Tage fördern, ist doch dieses Thema, anders als die Onagerepisode, auch von Bišr häufig gestaltet worden.

13 Vgl. Müller: Labid 8.

14 Vgl. ebd. und Ibn Qutaiba: *aš-šī'r wa-š-šu'arā'* 274.

15 Vgl. die Interpretation von LM in Teil II.

Kaʿb b. Zuhair, der dritte Dichter dieser Gruppe, ist zwar wohl einige Zeit später als al-Aʿšā und Labīd gestorben, kann aber kaum viel später als diese geboren worden sein, wenn sein Vater schon 609 „in hohem Alter“ gestorben ist<sup>16</sup>. Ein Großteil der Produktion dieser drei Dichter dürfte etwa zeitgleich entstanden sein<sup>17</sup>, aber die Unterschiede zwischen den Dichtungen dieser drei sind immens.

Diese Unterschiede lassen sich leicht durch den ganz verschiedenen Charakter der drei, ihre unterschiedliche soziale Stellung und Lebensweise und natürlich auch durch ihre unterschiedlichen Lehrmeister und Vorbilder erklären. Ließ sich für al-Aʿšā die, wenn man so will, intellektuelle Herkunft von der Qais b. ʿAlāba-Schule aufzeigen, konnte Bišr als Vorbild Labīds genannt werden, so ist Kaʿb bekanntlich in höchstem Maße von seinem Vater Zuhair und dessen Mentor und Stiefvater Aus b. Ḥaḡar geprägt, wobei zugleich der jüngere jeweils der Rāwī des älteren war, Kaʿb mithin Rāwī beider. Auf Übereinstimmungen zwischen der Dichtung Kaʿbs und derjenigen Zuhairs hat Rescher mehrmals hingewiesen<sup>18</sup>. In unserem Korpus hat diese Abhängigkeit allerdings keine Spuren hinterlassen. Zu den drei Episoden Zuhairs (bzw. zwei, wenn man Z III ausnimmt) gibt es praktisch keine einzige Parallelstelle bei Kaʿb<sup>19</sup>. Dies mag daran liegen, daß Zuhair auf dem Felde der Onagerepisode nichts wirklich Großes geleistet hat, zeigt aber auch, daß sich selbst engste persönliche Beziehungen nicht unbedingt auch in der dichterischen Produktion niederschlagen müssen.

Von Aus b. Ḥaḡar dagegen gibt es eine Onagerepisode, die zu den bedeutendsten Erzeugnissen dieses Genres gehört. Und es gibt keine einzige Langepisode Kaʿbs, in der man deren Einfluß nicht spürt. So finden sich in den ersten vier Versen von K 7 sämtliche Anfangsworte der ersten Verse von Aus wieder: *kaʿannī - yuqallibu - wa-ʾaḥlafahū(-hunna) - wa-ḥallaʾahā(-hunna) - wa-ḥabba (s-)safā*. Ähnlich dann nochmals in der Schußszene (Aus 48-50, K 7/35-37): *fa-ʾarsala - fa-marra n-naḍiyyu li-ḡ-ḡirāʾi wa-naḥrihī* (Aus 49) bzw. *fa-marra ʾalā naḥrihī wa-ḡ-ḡirāʾi* (K 7/36) - *wa-lahhafa sirran ʾummaḥū* (Aus 50) bzw. *fa-lahhafa min ḥasratin ʾummaḥū* (K 7/37).

16 Vgl. GAS II 118.

17 Die meisten Gedichte Kaʿbs sind nach Krenkow (Einl. zum Diwan, Ed. Kowalski, S. VII f.) noch in vorislamischer Zeit entstanden.

18 Vgl. Rescher: Beiträge VI/3 S. VI, 118 und passim.

19 Zu Z I 28 (≅ K 13/11 u. 39) vgl. die Interpretation von K 13 im II. Teil.

Auf die Zitate aus der Episode des Aus in K 13 wird in der Interpretation dieses Gedichts ausführlich eingegangen. K 14 beginnt mit derselben Einleitungsformel wie Aus, nur dem Metrum entsprechend abgeändert, beide bezeichnen genau die Einschußstelle, wo der Pfeil des Jägers eindringen soll (Aus 48, K 14/52), und beide verwenden das Wort *mudammir* vom Jäger (Aus 39, K 14/57) und *naḏīr* vom Bogen (Aus 46, K 14/56). Sicherlich ist Ka'b auch in seiner ungewöhnlich langen Beschreibung der Person des Jägers von Aus angeregt worden, wie überhaupt die Tatsache für sich spricht, daß die Episoden des Aus und die drei großen des Ka'b alles an Länge übertreffen, was zu ihrer Zeit an Onagerepisoden gedichtet worden ist. Nach ihnen haben erst wieder Abū Du'aib und aš-Šammāḥ Episoden gemacht, die länger als zwanzig Verse sind.

Aber die Onagerepisoden Ka'bs sind alles andere als ein bloßer Abklatsch derjenigen des Aus, sondern eigenständige und höchst beachtenswerte Schöpfungen. Freilich müssen wir seine Kurzepisoden (K 6, 17, 29, letztere aber wohl von Ka'bs Sohn) beiseite lassen, die nur durch die z.T. originellen Vergleiche – sicherlich eine Spezialität des ideenreichen Ka'b – bemerkenswert sind. Eine Kurzepisode aus einem Guß komponieren, wie al-A'sā und Labīd dies taten, konnte er nicht. Prägnanz war sicher nicht seine Stärke.

Dagegen liebte er Beschreibungen. K 14 besteht, wegen des Metrums, ohnehin fast nur aus Beschreibungen, und in seine beiden anderen Langepisoden hat er längere beschreibende Passagen, die mit der Handlung nichts zu tun haben, eingefügt. Auch seine Wolfsepisode unterbricht er durch eine eingeschobene Beschreibung, worauf M. Ullmann hingewiesen hat<sup>20</sup>.

Bei dieser Wolfsepisode Ka'bs handelt es sich wohl um die früheste ausführliche Gestaltung dieses Motivs, die, obwohl „der Dichter wohl nur auf wenige Vorbilder zurückgreifen konnte, bereits eine hohe kompositorische Kunst verrät“<sup>21</sup>. Auch das Wegmotiv und der Ehekrach-Nasīb<sup>22</sup> zeigen, daß Ka'b ein höchst origineller Dichter war, der neuen Themen stets offen stand, sie zum Teil wohl selbst erfunden hat, und dem man sicherlich Unrecht tut, wenn man glaubt, daß

20 Vgl. Ullmann: Wolf 49.

21 Ebd. 48.

22 Vgl. Teil II, Interpretation zu K 14.

sich „der ziemlich beschränkte geistige Horizont des echten Beduinen“<sup>23</sup> in seiner Dichtung widerspiegele. Freilich hat Kaʿb, wie alle Dichter, immer wieder dieselben Themen behandelt, freilich kann er sich an Vielseitigkeit nicht mit al-Aʿšā messen. Aber die Themen, die er aufgreift, behandelt er auf erfrischend neuartige Weise, wie gerade seine großen Onagerepisoden zeigen: K 14 hat er das geradezu unlösbare Problem, eine *Lange*episode im Ḥafif zu dichten, auf verblüffende und völlig überzeugende Weise gelöst, K 13 hat er den konventionellen zielgerichteten Handlungsablauf zu einem deprimierenden, zu keinem Ziel führenden Kreislauf umgedeutet, und K 7 hat er bewiesen, daß er auch das herkömmliche Schema überzeugend umsetzen und ihm seinen eigenen Stempel aufdrücken konnte. Gewiß trifft nicht zu, „dass seine Dichtkunst – im Vergleich zu der eines wirklichen Dichters – sich etwa so verhält, wie die Kunst eines Photographen zu der eines wirklichen Malers“, denn Kaʿb beschreibt zunächst nicht etwa das, „was sein Auge beobachtet“<sup>24</sup>, sondern er gestaltet, wenn er vielleicht sogar auch mehr neue Naturthemen aufgegriffen hat als etwa Labīd, in erster Linie das neu, was andere – etwa Aus – vor ihm gestaltet haben, und das auf z.T. so unerhörte Weise, daß sich ähnlich radikale Konventionsbrüche erst wieder bei Ibn Muqbil und aš-Šammāḥ finden lassen. Kaʿb hat seine Berühmtheit keineswegs, wie Rescher annimmt, nur dem „Kismet, das ihn in Kontakt mit der Persönlichkeit Mohammeds brachte“<sup>25</sup>, zu verdanken, wie die breite Nachwirkung zur Genüge beweist, die seine Onagerepisoden vor allem bei aš-Šammāḥ und al-Aḥṭal hatten.

Kaʿbs Onagerepisoden verraten, wie seine Wolfsepisode, zweifellos „eine hohe kompositorische Kunst“<sup>26</sup>. Kaʿb hat sich darüber, wie er seine Episoden aufbauen soll, sicherlich viele Gedanken gemacht und ihren Aufbau sorgfältig geplant. Mit der Umsetzung hatte er aber doch gelegentlich seine Schwierigkeiten. Mehrmals treten logische Unstimmigkeiten auf, oft bleiben Beziehungen unklar, und manches wirkt am Ende recht gekünstelt oder gezwungen. Vielleicht ließe sich Kaʿb als Sprühkopf charakterisieren, der nicht immer über das nötige dichterische Können verfügt, um seine originellen Ideen makellos umsetzen zu können. Auch von Reim- und Metrumkunststücken hält

23 Rescher: Beiträge VI/3, S. IV.

24 Ebd. S. V.

25 Ebd. S. VII.

26 Ullmann: Wolf 48.

der Dichter nicht viel. So hat al-Aṣma'ī vielleicht doch recht, wenn er Ka'b nicht unter die *fuḥūl* rechnet<sup>27</sup>. Aber ein interessanter Dichter, der eine genauere Untersuchung sicherlich lohnen würde, war er allemal.

### 11.3 Rabī'a b. Maqrūm und seine Nachfolger

Von den Dichtern der Gruppe III, denjenigen Muḥaḍramūn also, von denen nur eine oder zwei Onagerepisoden erhalten sind, verdient vor allem Rabī'a b. Maqrūm Aufmerksamkeit, der noch den allergrößten Teil seines Lebens in der Ġāhiliyya zugebracht hat<sup>28</sup>. Von ihm, den man sich sicher als professionellen Stammessprecher und Diplomaten vorstellen muß, ist leider nur wenig erhalten, doch ist dieses Wenige von außerordentlicher Qualität. Die „klassische“ Onagerepisode schlechthin gibt es natürlich nicht. Doch kommen die beiden Onagerepisoden Rabī'as (beide zusammengekommen) dem, was die „archetypische“ Onagerepisode sein müßte, sehr nahe. Sie repräsentieren den „klassischen“ Typ, den Typ, vor dessen Hintergrund sich die oft extrem einseitigen Ausgestaltungen anderer Dichter erst als solche abzeichnen. Das heißt nun aber nicht, daß Rabī'a nichts als solide Handwerksarbeit geliefert hätte. Vielmehr beweisen etwa die Schilderung der Frühjahrsweide als Rückblick in RbM I (der einzige voromayyadische Fall im Korpus), die Jägermetapher RbM II 28, die eine oder andere Formulierung und Schilderung (z.B. RbM I 15B, 19B), vor allem aber der durchweg klare, prägnante Aufbau und die gelungene stimmungs-mäßige Einfügung seiner beiden Episoden in die Gesamtqaṣīde, daß der Dichter Geist und handwerkliches Können vereinte.

So ist es verständlich, daß der Dichter offensichtlich eine stärkere Nachwirkung hatte als sein schmales Oeuvre vermuten ließe. Hier ist nicht nur sein Stammesbruder, der ganz unbekannte Ḍirār zu nennen, der so sehr in den Fußstapfen Rabī'as steht, daß er in persönlichem Kontakt zu Rabī'a gestanden sein muß. Vielmehr muß Rabī'as Dichtung auch stark auf diejenige aš-Šammāḥs eingewirkt haben. So finden wir die klare Gliederung in kurze, gleichmäßige Textabschnitte von RbM I in den aš-Šammāḥ-Episoden Š 1, 6 und 7 wieder. Beide Dichter gestalten die „Aufbruchserwartung“ sehr gerne

---

<sup>27</sup> Vgl. GAS II 229.

<sup>28</sup> Vgl. GAS II 220f.



und in jeweils sehr ähnlicher Form. Man vergleiche RbM I 11, den Teil II im Kommentar zu RbM I 11 zitierten Sarī'-Vers Rabī'as und eventuell noch DbD 11 einerseits mit Š 8/7, 1/9, 16/7 und 7/26 andererseits. Zwar findet man die „Aufbruchserwartung“ auch sonst, aber keine anderen Stellen sind einander so ähnlich und stehen in so enger Beziehung zueinander wie die zitierten. Schließlich verrät noch die eine oder andere relativ unauffällige Wendung, wenn man sie mit den entsprechenden Gestaltungen anderer Dichter vergleicht, daß Rabī'a dem aš-Šammāḥ literarisch relativ nahe gestanden sein muß, vgl. z.B. RbM I 14 und Š 6/21, RbM I 17A und Š 16/15B, RbM II 20B und Š 7/22B, 11/17B.

Zu den übrigen Episoden der Dichter dieser Gruppe gibt es wenig Allgemeines zu sagen. Eine jede hat ihre eigene Geschichte, die interessanteste hat sicherlich Huṭ 3. Diese Episoden ganz unterschiedlicher Dichter führen uns die große Spannweite des Themas vor Augen, nicht nur, was den Inhalt, den Aufbau und die stilistische Ausgestaltung betrifft, sondern auch, was die Qualität der einzelnen Episoden anbelangt.

#### 11.4 Ibn Muqbil und aš-Šammāḥ

Auch die beiden Dichter der Gruppe IV haben nicht viel miteinander gemein. Sie müssen in etwa Zeitgenossen gewesen sein und haben sich beide überdurchschnittlich stark für Onager interessiert. Ihre Episoden sind aber jeweils von völlig unterschiedlichem Charakter. Gemeinsam ist beiden aber wiederum eine große Originalität und eine erstaunliche Experimentierfreude. Gemeinsam ist ihnen vielleicht auch, daß ihnen nur wenig öffentliche Wirksamkeit vergönnt war. Ihre Blüte fällt offensichtlich in eine unruhige Zeit, in der man meist anderes zu tun hatte, als Gedichten zu lauschen. Jedenfalls fällt auf, daß Madiḥ und Spott bei beiden nur eine geringe Rolle spielen, und die wenigen von ihnen gepriesenen Persönlichkeiten waren zumeist eher unbekannte Leute. Vielleicht war ja gerade dieser Mangel an gewissermaßen öffentlichen Aufträgen der Grund für ihre Experimentierfreude, doch kann man darüber nur spekulieren.

Die Gedichte Ibn Muqbils machen einen sehr eigenwilligen Eindruck. Das Bild, das man aus seinen Episoden bekommt, ist, pointiert ausgedrückt, das eines versponnenen Individualisten. Sein Wortschatz ist sehr kompliziert – wahrscheinlich viel gesuchter als der Dū

r-Rummas, dem man dergleichen ungerechterweise immer nachsagt. Seine Vergleichsgegenstände sind gleichfalls sehr exotisch, besonders in bMuq 16. In z.T. extremer Weise macht Ibn Muqbil von phonologischen Stilmitteln Gebrauch. Vergleicht man ihn hier mit aš-Šammāḥ, wird erstaunlich deutlich, wie stark sich zwei zeitgenössische altarabische Dichter unterscheiden können.

Welch ein origineller Kopf Ibn Muqbil war, zeigt sich nicht zuletzt an der durch und durch originellen und einmaligen „Hochsommerepisode“ bMuq 30. Daß er aber auch relativ gewöhnliche und traditionelle Episoden hat dichten können, beweist bMuq 22, die auf „öffentlichen Auftrag“ hin entstanden sein mag. Zu dem Bild des Außenseiters und Individualisten (der seine Berühmtheit mehreren Maisir- und Maisirpfeildarstellungen verdankt – auch dies ein Beweis seiner Originalität) paßt es gut, daß sich in seinen Episoden keine aussagekräftigen Parallelen zu Episoden anderer Dichter finden lassen. Irgendeiner Schule oder Richtung scheint er, jedenfalls was seine Onagerepisoden angeht, nicht angehört zu haben.

Was man von den Gedichten Ibn Muqbils hält, ist Geschmacksache. Zweifellos war er ein interessanter Sprachkünstler. Aber zumindest seinen Onagerepisoden fehlt es doch sehr an Frische und Unmittelbarkeit. Alles wirkt, so faszinierend das eine oder andere Bild, der eine oder andere Vers auch ist, etwas gekünstelt und konstruiert.

Ganz anders der zweite Dichter dieser Gruppe, aš-Šammāḥ. Der Kalif al-Walīd hat einmal eine der Onagerepisoden aš-Šammāḥs rezitiert und nachher bemerkt: „Wie großartig beschreibt er die (Wild-)Esel! Gewiß muß einer seiner Eltern ein Eselstreiber gewesen sein!“<sup>29</sup> Wie auch immer, kein anderer Dichter hat einen so großen Teil seines Schaffens auf Onagerepisoden verwendet, und kein anderer hat auf diesem Feld eine solche Virtuosität erlangt wie aš-Šammāḥ.

Was die wirklichen Ahnen aš-Šammāḥs betrifft, so stammten sie aus verschiedenen Zweigen der Ġaṭafān, was aber literaturgeschichtlich nicht so wichtig ist. Konnten wir bei Ibn Muqbil keine direkten Vorbilder entdecken, so gibt es kaum einen wichtigen älteren Onagerepisodendichter, von dem sich keine Nachwirkungen bei aš-Šammāḥ auffinden ließen. Vor allem vier Namen sind zu nennen:

<sup>29</sup> Vgl. al-Baġdādī: *ḥizāna* III 197.

Den Einfluß Labīds erkennen wir in den Tränkeszenen, denjenigen Ka'b's besonders im Aufbau von Š 8, den Einfluß Rabi'as in den „Aufbruchserwartungen“ und den straff und in gleichmäßige Abschnitte gegliederten Langepisoden, und die Bogenschilderung des Aus b. Ḥaḡar hat aš-Šammāḥ in Š 8 neu gestaltet. Labīd und Ka'b haben auch manchen Vergleich und manche Formulierung angeregt. aš-Šammāḥ gehört also keiner Schule mehr an, sondern hat die gesamte Tradition absorbiert, an der er weiterbaut und die er stets auf originelle Weise umformt. Originalität muß übrigens in der Familie gelegen haben. Von aš-Šammāḥ's Bruder Muzarrīd (der keine Eselstreiber zu Ahnen gehabt zu haben scheint) ist eine Jägerbeschreibung erhalten, durch die der Dichter beweist, daß er „dichten kann was er will“ und in der er, ebenso wie sein Bruder in Š 8, auf die Waffenschilderungen des Aus Bezug nimmt<sup>30</sup>.

Trotz seiner Onager-Monomanie war aš-Šammāḥ ein vielseitiger Dichter. Natürlich nicht in der Wahl seiner Themen, doch in der Art, wie er diese Themen gestaltet. Kein anderer Dichter des Korpus hat stilistisch so unterschiedliche Onagerepisoden gedichtet wie aš-Šammāḥ. aš-Šammāḥ's Episodenschaffen deckt die ganze Spannweite ab, die dieses Genre in der altarabischen Literatur haben kann. Es reicht von der handlungsarmen Kurzepisode, die aus ausgefeilten, schwerverständlichen und miteinander nur in losem Zusammenhang stehenden Versen besteht (z.B. Š 18 und Š 2, letztere ein Zwischending zwischen Kurz- und Langepisode), bis hin zur prägnant gegliederten und lexikalisch relativ anspruchslosen Langepisode, in der er sich ganz auf die ohne Umschweife erzählte Handlung konzentriert (z.B. Š 1, Š 6). Darüberhinaus gibt es kaum eine Onagerepisode aš-Šammāḥ's, in der er nicht gleichzeitig einen Schritt über die Tradition hinausginge. So manches Thema seiner Onagerepisoden ist vor ihm nie oder fast nie gestaltet worden, man denke etwa an die „Sexualitätsepisode“ Š 18, an Š 10, die die übliche Hengst-Stuten-Beziehung ganz aus der Sicht der Stuten schildert, an Š 14, die das Schicksal einer einzelnen Stute erzählt, an Š 16, die mit dem Tod einer Stute endet, und natürlich an Š 8, die „Bogenqaṣīde“, diesen einzigartigen Geniestreich.

Diesen und seinen anderen Episoden merkt man auch an, daß aš-Šammāḥ nicht nur die Tradition nach- und umdichtet, sondern daß

---

30 Vgl. Bauer: Muzarrīds Qaṣīde.

seine Episoden durch aufmerksame Naturbeobachtung inspiriert worden sind. Dies muß es wohl gewesen sein, was al-Walid so beeindruckt hat. In vielen seiner originellen Vergleiche, seinen Schilderungen des Geschreis und des Flehmens und solch hübschen Miniaturen wie der Beschreibung des Mistkäfers Š 2/54 hat der Dichter seine Beobachtung sprachlich geschickt umgesetzt.

Anders als Ibn Muqbil hat aš-Šammāḥ phonologische Stilmittel so gut wie gar nicht eingesetzt. Doch, wiederum ganz anders als Ibn Muqbil, hatte aš-Šammāḥ eine ganz besondere Leidenschaft für ausgefallene und schwierige Reime. Fast die Hälfte seiner Onagerepisoden endet auf einen selten oder sehr selten verwendeten *rawiyy*: *ātī* (Š 1), *ǧī* (Š 2), *āxizū* (Š 8), *2qū* (Š 11), *āqā* (Š 13). In einigen seiner Gedichte mit Langvokal *ī/ū* vor dem *rawiyy* wechselt die Qualität des Vokals innerhalb der Onagerepisode nur selten (Š 6, 18, z.T. wohl an beabsichtigten Stellen: Š 16), oder auch nie (Š 11; ganz gewöhnlich behandelt dagegen Š 7, 10, 14).

Die Summe aus sprachlicher Meisterschaft, einem enormen Einfallskraftreichtum im Detail wie im Großen und der Fähigkeit, seine Texte überzeugend durchzukonstruieren, machen aš-Šammāḥ zu einem der ganz großen Dichter in arabischer Sprache. Dieser Mann hat mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihm bisher zuteil geworden ist!

### 11.5 Die Huḍailiten

Der, von den Honigsammlerepisoden abgesehen, wohl wichtigste Beitrag der Huḍailiten zur altarabischen Dichtung ist jene spezifisch huḍailitische Abart des Trauergedichts, die im Korpus durch fünf Stücke vertreten ist (aḤ, ŠĠ, aD 1, 3, UbḤ 4). Diese Art der *martiya* hat zwei Wurzeln. Zunächst ist sie natürlich eine Fortsetzung der üblichen, aus der *niyāḥa* entstandenen Trauerpoesie<sup>31</sup>. Sodann hat sie aber auch Elemente der mehrteiligen Qaṣīde aufgenommen. Hierzu gehören auch die Onagerepisoden, doch gilt es zu beachten, daß die Huḍailiten mehr Tierarten zu Episodentieren gemacht haben als dies in den Episoden im Kamelvergleich geschehen (und sinnvoll) war<sup>32</sup>.

31 Vgl. die zusammenfassende Darstellung bei Wagner: Grundzüge I 116ff.

32 Vgl. z.B. oben S. 65 Anm. 15.

Aber so originell die Hudailiten auch waren, man wird ihrer Gedichte nicht so recht froh. Äußerst geschickt gemacht ist die kleine Episode des *Ṣaḥr al-Ġayy*, ein hübsches und ganz unkonventionelles Kleinod. Und Abū Du'aibs Ode auf seine verstorbenen Söhne gehört zweifellos zu den großen arabischen Gedichten. Aber so singulär, wie es Grünebaum hingestellt hat, ist es auch wieder nicht. Einen ähnlich geschickten Aufbau haben viele andere Dichter beherrscht, und „mehr ... als bloße Vorgangsschilderung“<sup>33</sup> sind eigentlich alle guten Episoden des Korpus. Und ist das Schicksal jener einen Stute, die in § 16 so überraschend den Tod findet, nicht viel ergreifender, und ist es nicht auch viel anrührender erzählt als der maßlose und völlig unrealistische Bluttausch am Ende des Abū Du'aib-Gedichts? So beeindruckend das Gedicht im ganzen auch ist, man sollte Abū Du'aib nicht überschätzen, wovor schon G. Jacob gewarnt hat<sup>34</sup>.

Trotzdem, Abū Du'aibs Dichtung ist großartig im Vergleich zu dem, was uns seine Stammesgenossen sonst offerieren. Die ärgerlichste Episode des Korpus ist Ubḥ 4. Usāma ist sicherlich nicht der einzige Stümper unter den Dichtern von Onagerepisoden. Aber er ist der einzige, der für seinen unerträglichen Wortschwall 35 Verse benötigt. Bei ihm quält man sich durch einen unverständlichen Vers nach dem anderen, wobei man zunehmend den Eindruck gewinnt, der Verursacher dieser Verse habe die Worte, die er gebraucht, selber nur zum Teil verstanden. Und am Ende all dieser Mühsal kann man nicht den allergeringsten Genuß davontragen.

Nicht weniger schweißtreibend ist die ebenfalls nicht enden wollende Episode des Umayya, eines Enkels Usāmas. An diesem hypertrophen Gewächs mag sich erfreuen, wer ein Vergnügen an den zahllosen Laut- und Wortspielereien finden kann. Diese merkwürdige Qaṣīde - wenn man so will „Neuer Stil“ in alten Schläuchen - gehört schon ganz in eine spätere Zeit, läßt aber dennoch die hudailitische Tradition erkennen.

So eigenständig die Hudailiten auch sind, natürlich fußten auch sie auf der breiten Dichtungstradition, wenn man auch, zumindest auf Grund ihrer Onagerepisoden, die genaue Richtung dieser Beeinflussung nicht angeben kann. Vielleicht gab es aber gar keine spezielle

---

33 Grünebaum: Wirklichkeitsweite 157.

34 In OLZ 1927 Nr. 4, Sp. 283.

Richtung, sondern man hat einfach dies und jenes von überall her aufgenommen<sup>35</sup>. Aber wie ungeschickt sie dies zunächst umsetzten, zeigt die Episode des Abū Ḥirāš, wohl die früheste ḥudailitische Onagerepisode, und wohl auch diejenige, die von allen Episoden des Korpus am meisten danebengegangen ist.

Lassen wir es hierbei bewenden und ziehen wir mit G. Jacob das Fazit, daß die Ḥudailiten, von Ausnahmen abgesehen, „nicht auf der Höhe der Dichtkunst“<sup>36</sup> stehen. Aber im Grunde ist das auch kein Wunder. Wenn wir nämlich von anderen Stämmen eine ähnliche Sammlung wie den Ḥudailitendiwan besäßen, kämen wir wohl zu einem ähnlichen Ergebnis. Nur ist uns der größte Teil der Gelegenheitsdichtung dieser Stämme verloren. Der Wert des Ḥudailitendiwans liegt also nicht zuletzt darin, daß er uns all diese mittelmäßige Massenproduktion bewahrt hat, die den notwendigen Hintergrund bildet, um die wirklich großen Gedichte der altarabischen Dichtung gebührend würdigen zu können.

#### 11.6 Dichter der Omayyadenzeit

Daß mit der Omayyadenzeit, kurz davor oder kurz nach ihrem Beginn<sup>37</sup>, eine neue Epoche der arabischen Dichtung beginnt, steht außer Frage. Geprägt wird diese Epoche durch eine Vielfalt an Themen, Gattungen, Stilen, „Kunstwillen“, wie sie vielleicht keine spätere Epoche mehr aufweist. Man denke nur an die ḥiğāzenische Liebespoesie, die Ḥāriğitendichter, die *naqā'id* oder die Sprachkünstelei der Rağazqašiden, um nur einige der konträren Richtungen und Stile zu nennen<sup>38</sup>. Daneben besteht die traditionelle Art zu dichten in anscheinend ungebrochener Kontinuität fort:

„Charakteristisch für die Omajjadenpoesie ist das Nebeneinander von Konvention und Erneuerung, das oft den Eindruck von Regellosigkeit erweckt. Im Vergleich zur vorislamischen Zeit ... fehlt die kollektiv geprägte mündliche Tradition, im Gegensatz zur Abbasidenzeit die formulierte ästhetische Norm.“<sup>39</sup>

35 Vgl. auch Caskel in OLZ 1936, Nr. 3, Sp. 131.

36 Jacob in OLZ 1927, Nr. 4, Sp. 283.

37 Blachère setzt das *moment tournant* um 670, Heinrichs um 650 an, vgl. Heinrichs: *Literary Theory* 24.

38 Vgl. die Übersicht bei Wagner: *Grundzüge* II 1-87.

39 Jacobi: *GAP* II 32.

Während sich die Forschung begreiflicherweise zunächst den neuen Gattungen der Omayyadenzeit verstärkt zugewandt hat, sind „Motivgestaltung und Strukturwandel in den traditionellen Gattungen ... noch nicht hinreichend erforscht“<sup>40</sup>, ja nicht einmal über Umfang und Bedeutung traditioneller Genres herrscht Klarheit. So stellt Jacobi zunächst fest: „Landschaft und Tierwelt der Wüste werden in der omaijadischen *Qaṣīda* noch beschrieben, aber es scheint sich ein Rückgang der narrativen und deskriptiven Elemente anzudeuten“<sup>41</sup>, schränkt aber diese Feststellung durch eine Anmerkung ein, wo sie mit Bezug auf das von Ullmann untersuchte Genre der Wolfsepisode bemerkt: „Dagegen läßt sich jedoch auch die Weiterentwicklung und Vertiefung traditioneller narrativer Einheiten nachweisen“<sup>42</sup>. Beides ist sicherlich zum Teil richtig, denn hier wie anderswo lassen sich für die omayyadenzeitliche Dichtung in ihrer Vielschichtigkeit nur schwer pauschale Feststellungen treffen: „Umayyad poetry is ... a poetry of conflict and contradictions“<sup>43</sup>.

Eines der typischen traditionellen Genres ist die Onagerepisode. Hier kann von einem absoluten Rückgang keineswegs die Rede sein. Allein 24 Episoden des Korpus stammen aus der Omayyadenzeit, also fast ein Drittel. Diese 24 Episoden stammen zwar nur von vier Dichtern (Umayya, al-Aḥṭal, ar-Rāʿī, *Dū r-Rumma*), doch gehören immerhin zwei der vier (al-Aḥṭal und *Dū r-Rumma*) fraglos zu den bedeutendsten Dichtern arabischer Sprache, die auch das literarische Leben ihrer Zeit entscheidend geprägt haben. Außerdem läßt sich die Liste der omayyadenzeitlichen Dichter, die sich auf dem Feld der Onagerepisode versucht haben, noch um die Namen solch z.T. nicht unbedeutender Dichter wie aṭ-Ṭirimmāḥ, al-Kumait, al-Marrār b. Munqid, al-Farazdaq, al-Quṭāmī, Muzāḥim al-ʿUqailī und aš-Šamardal erweitern, so daß man keineswegs behaupten kann, die Tierepisode hätte zur Omayyadenzeit nur noch ein Randdasein gefristet. Daß die „Liebesdichter“ keine Onagerepisoden verfaßt haben, versteht sich von selbst. Dagegen haben die Rağazdichter mehrere Onagerepisoden hinterlassen. Daß Onagerepisoden im Werk Ğarīrs und al-Farazdaqs keine bzw. nur eine geringe Rolle spielen, ist überhaupt nicht erstaunlich, denn immerhin haben auch drei der vorislamischen „Sechs

---

40 Ebd. S. 33.

41 Ebd.

42 Ebd. Anm. 86.

43 Jayyusi: *Umayyad Poetry* 394.

Dichter“ (‘Antara, Ṭarafa, ‘Alqama) zu diesem Genre offensichtlich nichts beigetragen.

Die Onagerepisode erlebt, wie wir sehen, zur Omayyadenzeit eine späte und letzte, aber doch üppige Blüte. Versucht man jedoch, die spezifischen Unterschiede zwischen den omayyadenzeitlichen und den früheren Episoden zu fassen, stößt man auf dieselben Schwierigkeiten wie bei der Untersuchung der Erzeugnisse älterer Epochen. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Dichtern sind wesentlich ausgeprägter als etwaige epochentypische Gemeinsamkeiten. Immerhin wird man folgende Trends feststellen können:

Das Genre der von einer jahreszeitlichen Handlung unabhängigen Kurzepisode spielt keine Rolle mehr. Es werden fast nur noch Episoden gedichtet, die wie gewöhnliche Langepisoden mit der „Frühjahrsweide“ oder dem „Hochsommereinbruch“ beginnen, wobei man die Geschichte entweder zu Ende dichtet oder an einem beliebigen Punkt, etwa der „Aufbruchserwartung“ (so *qR* 39, \**al-Marrār*) abbricht.

In diesem Zusammenhang ist auch die Tatsache zu sehen, daß es mit der Experimentierfreudigkeit, wie sie die vor- und frühislamischen Episoden zum großen Teil auszeichnet und die bei Ibn Muqbil und aš-Šammāḥ ihren Höhepunkt erreicht, ein für allemal vorbei ist. Solch unerhörte Spiele mit der Tradition wie etwa Ibn Muqbils Hochsommerepisode *bMuq* 30 oder aš-Šammāḥs Stutenkurzepisode *Š* 10, von seiner „Bogenqaṣīde“ ganz zu schweigen, wären wohl zur Omayyadenzeit nicht mehr möglich gewesen. Witzige Abwandlungen der Konvention dieser Art findet man bei den Omayyadendichtern nur noch selten. Es ließen sich allenfalls *Aḥ* 152 nennen, wo statt des Jägers ein Löwe die Tiere in die Flucht schlägt, oder *Dū r-Rummas* „umgekehrte Auftritte“, mit welchem Stilmittel der Dichter *qR* 14 durch den verspäteten Hengstauftritt einen überraschenden Effekt erzielt. *al-Aḥṭal* erreicht den Gipfel seiner Originalität in *Aḥ* 9, welche Episode aber eine Paraphrase über *K* 14 ist. Man dürfte überhaupt in der gesamten Omayyadenzeit keine Onagerepisode finden, die sich in ihrer Originalität auch nur mit irgendeiner Langepisode *Kaʿbs* messen könnte.

Der Grund für diese teilweise Erstarrung mag wohl der sein, daß ein Thema wie das der Onagerepisode nicht mehr mit derselben Selbstverständlichkeit abgehandelt wurde wie noch vierzig Jahre zuvor. Hatte man sich damals bemühen müssen, dem dutzende Male gestalteten Thema neue Seiten abzugewinnen, so scheint man in omayyadischer Zeit eher bestrebt gewesen zu sein, der „klassischen“ Tradition – bzw.



dem, was man dafür hielt – möglichst gut gerecht zu werden, sie allenfalls zu übertreffen, nicht aber zu verändern. Seine Originalität konnte man an anderen Themen zur Genüge beweisen.

Man wird die zitierte Feststellung Jacobis, es fehle zur Omayyadenzeit „die kollektiv geprägte mündliche Tradition“ dementsprechend einschränken müssen. Die Tradition, die übrigens, zumindest von der Rezipientenseite betrachtet, genauso „mündlich“ war wie in vor-islamischer Zeit und nicht anders als jede Tradition „kollektiv geprägt“, besteht durchaus fort. Nur treten ihr neue Traditionen zur Seite, die die alten etwas in den Hintergrund rücken, und es büßen jene traditionellen Motive, die so stark mit dem Wüstenleben verknüpft sind wie die Onagerepisode, an Selbstverständlichkeit ein. Eine zunehmende Erstarrung ist die zwangsläufige Folge. Hinzu kommt, daß die Vertrautheit mit der Welt der Wüste selbst bei jenen Dichtern, die sie nach wie vor in ihren Gedichten darstellen, im Abnehmen begriffen ist. al-Kumait soll einmal zu *Dū r-Rumma* gesagt haben: „Du beschreibst die Dinge, die du mit eigenen Augen gesehen hast, ich beschreibe die Dinge, die man mir beschrieben hat (d.h. deren Beschreibung mir aus anderen Gedichten bekannt ist); und Hörensagen ist nicht dasselbe wie etwas sehen“<sup>44</sup>. Ob es sich nun wirklich so zugetragen hat oder nicht, ist unerheblich. Genau dies ist nämlich in der Tat der entscheidende Unterschied zwischen den Episoden al-Aḥṭals (über al-Kumait lassen die wenigen erhaltenen disparaten Onagerverse kein diesbezügliches Urteil zu) und *Dū r-Rumma*s. Zugleich ist dies aber ein Beweis für die Stärke der Tradition, die selbst dann noch scheinbar ungebrochen fortgeführt wird, wenn der Dichter (und ein zunehmender Teil seines Publikums) gar keine persönliche Beziehung zum Gegenstand seiner Dichtung mehr hat. Daß vor diesem Hintergrund die Experimentierfreudigkeit auf einem Gebiet wie dem der Tierepisode abnimmt, während sie auf anderen Gebieten (z.B. dem Nasīb) zunimmt, ist nur zu verständlich.

Halten wir fest: Die Onagerepisode verliert zunehmend ihren „Sitz im Leben“, im Leben des Publikums vielleicht mehr als in dem der Dichter, von denen zumindest ar-Rāʿī, *Dū r-Rumma*, al-Marrār und Muzāḥim noch echte Wüstensöhne waren. Anders als die Liebesthematik des Nasīb läßt sich das Thema der Onagerepisode nicht der urbanen Umwelt anpassen. Dies hat vorerst keineswegs zu einem Absterben der Tradition geführt, sondern nur zu einer gewissen

44 Vgl. Macartney: *Dhu'r Rumma* 301.

formalen Beschränkung. Die Vielfalt der vor- und frühislamischen Vorbilder wurde auf die geradlinig erzählte, ausführliche Langepisode reduziert, deren Schema man verkürzen oder der man neue Details hinzufügen konnte, die man aber in ihrer Grundstruktur nicht ändern durfte. Anders als in späteren Zeiten war nicht Manierismus die Folge solcher Beschränkung, sondern ein Klassizismus, der durchaus ansprechende und interessante Episodendichtung hervorzubringen imstande war.

Diese Erstarrung betrifft im Grunde aber nur die Makrostruktur der Episode, ihren Aufbau und Inhalt. Ansonsten lassen sich die zur Omayyadenzeit entstandenen Onagerepisoden ebensowenig über einen Kamm scheren wie die aus älteren Zeiten. Zwei extreme Pole verkörpern al-Aḥṭal und Dū r-Rumma, von deren Episoden gleich die Rede sein soll.

Zuvor aber noch ein Wort zu ar-Rā'ī. Dieser Dichter ist für uns vor allem deshalb von Interesse, weil Dū r-Rumma sein Rāwī gewesen sein soll. Tatsächlich kann nicht in Abrede gestellt werden, daß Dū r-Rumma einiges von ar-Rā'ī übernommen hat. Am deutlichsten wird das bei der „Schlangenepisode“ dR 14/53-55, die ganz offensichtlich auf ein – allerdings doch wieder ganz anders gestaltetes – Vorbild in Ra 37/54 zurückgeht. Wie Dū r-Rumma gibt auch ar-Rā'ī in Ra 34 genau die Tageszeit von Beginn und Ende des Marschs zur Tränke an, doch taten dies auch schon Rabī'a (RbM I) und Ǧirār. Dagegen gibt es in den Onagerepisoden ar-Rā'īs keine Frösche und kein Pfriemen-gras, wenig Naturschilderungen, wie überhaupt recht wenig Originelles und Bemerkenswertes. Eine Parallele mag man noch darin sehen, daß sowohl die Episode Ra 37 als auch dR 33 am Ende einer Qaṣīde stehen, bei der der Kamelritt mit der Onagerepisode auf ein Maḍīḥ folgen, und daß ar-Rā'ī und Dū r-Rumma mit Ra 37/45f. und dR 27/65f. die beiden einzigen Vergleiche des Korpus gedichtet haben, die mehr als einen Vers lang sind. ar-Rā'ī macht insgesamt, jedenfalls was seine Onagerepisoden anbelangt, einen eher durchschnittlichen Eindruck, und so können wir uns im folgenden getrost auf die beiden anderen omayyadenzeitlichen Dichter der Gruppe VI konzentrieren.

Ein seltsames Phänomen ist die metrische Einseitigkeit Dū r-Rummas, der fast nur Ṭawīl und Basīṭ gedichtet und nur in diesen beiden Metren Onagerepisoden hinterlassen hat<sup>45</sup>. al-Aḥṭal war

45 Ganz selten noch Wāfir, vgl. Bencheikh: Poétique 209 (Dū r-Rumma hat allerdings auch im Rağaz gedichtet, was dort nicht aufgeführt ist).

flexibler, hat aber merkwürdigerweise ebenfalls nur Onagerepisoden in den Metren *Ṭawīl* und *Basīṭ* gedichtet, obwohl er insgesamt sogar mehr Gedichte im *Wāfir* gemacht hat als im *Basīṭ*<sup>46</sup>. Diese *Ṭawīl*-*Basīṭ*-Fixiertheit der beiden war aber nicht zeittypisch, wie Onagerepisoden anderer Dichter dieser Zeit beweisen<sup>47</sup>.

Die größere Reimvielfalt finden wir dagegen bei *Dū r-Rumma*. Zwar hat auch er überwiegend zu den häufigeren Reimkonsonanten gegriffen, daneben aber auch längere *Qaṣīden* z.B. auf *2ḏuhā* (\*ḏR 22), auf *āxisū* (\*ḏR 36) sowie ein vielzitiertes langes Gedicht auf *āxikī* (ḏR 68) verfaßt, welches letztere auch eine Onagerepisode enthält. *aṭ-Ṭirimmāḥs Ḥafif-Qaṣīde* reimt auf *ādī*. Dagegen hat *al-Aḥṭal* niemals mehr als 15 Verse auf einen der sehr seltenen Reimkonsonanten verfertigt.

Was nun den Wortschatz beider betrifft, so wird immer wieder die Ausgefallenheit desjenigen *Dū r-Rummas* hervorgehoben. Löst man aber die Onagerepisoden aus ihrem Zusammenhang und bringt sie in verwandtschaftliche Nachbarschaft wie in unserem Korpus, fällt nicht der Wortschatz *Dū r-Rummas*, sondern derjenige *al-Aḥṭals* aus dem Rahmen. Natürlich kennt auch *al-Aḥṭal* die alten Meister und verwendet er deren Wortschatz. Großen Einfallsreichtum legt er aber nicht an den Tag. Auf die zahlreichen Wortwiederholungen innerhalb der einzelnen Gedichte, die man wohl in ihrer Mehrzahl nicht als bewußt eingesetzte Stilmittel interpretieren kann, sowie auf die mehrfache Verwendung identischer Formulierungen in verschiedenen Gedichten wird in den Interpretationen zu *Aḥ* 3, 37 und 140 hingewiesen. Es ließen sich noch die Wendung *šaḥṣun nābi'un* *Aḥ* 37/16 und 49/17, *yašulluhunna* am Versanfang *Aḥ* 49/14, 140/17 und 29, und *'abāḡil* als Reimwort *Aḥ* 37/24, 31 und 152/20 ergänzen. Hatte *al-Aḥṭal* einmal eine passende Formulierung gefunden, dann hat er sich offenbar keine Mühe gemacht, bei anderer Gelegenheit dafür eine neue zu suchen. Bei *Dū r-Rumma* dagegen findet man nur ein einziges (bewußtes?) Selbstzitat: *ḏR* 1/43B  $\cong$  *ḏR* 46/27A.

Im Vergleich zu den Onagerepisoden anderer Dichter ganz ungewöhnlich ist der hohe Prozentsatz von Allerweltswortschatz. Auch unter diesem hat *al-Aḥṭal* seine Lieblingswörter, die er permanent wiederholt. So kommt etwa das Wort *šadd*, die gewöhnlichste der vielen Laufbezeichnungen, bei keinem Dichter des Korpus mehr als

46 Vgl. Bencheikh: Poétique 208.

47 Vgl. den Anhang zu Teil II.

zweimal vor (bei *Dū r-Rumma* gar nicht), bei *al-Aḥṭal* aber sechsmal (*Aḥ* 3/26, 37/19, 49/14f., 140/28f.) Weitere Beispiele sind: *ṭūl* (*Aḥ* 37/12, 24, 49/15, 140/20; i.K. sonst noch zweimal). *mā'* (bei *al-Aḥṭal* achtmal, so allerdings auch bei *Ka'b*; bei *Dū r-Rumma* nur viermal), *waḡī'a/awḡa'a* (*Aḥ* 37/14, 29, 140/18, 152/20; i.K. sonst nur noch *Š* 8/37), *fayḍ* (*Aḥ* 37/28, 140/22, 152/19; i.K. sonst nur noch *UbḤ* 4/33). Wurzel *ṭš* (*Aḥ* 3/16, 22, 152/16, i.K. sonst nirgends), *man-hal/manāhil* (*Aḥ* 3/22, 37/15, 17, 140/27; i.K. sonst noch zweimal). Eine derart extreme Verwendung immer derselben - zumeist alltäglichen - Wörter und Phrasen findet sich sonst nirgends und läßt die Schwierigkeiten des Dichters erkennen, altarabischen Standard aufrechtzuerhalten.

Der extreme Gegenpol hierzu ist *Dū r-Rumma*, dessen *ḡarīb*-Wortschatz berühmt und berüchtigt ist. Macartney sprach von einer „mine to the lexicographer“<sup>48</sup>, Blachère von „inspiration lexicologique“<sup>49</sup>, Nöldeke von „Künstelei“<sup>50</sup>. Ehe man jedoch diese unbestreitbare Tatsache überbetont, sollte man sich folgendes vor Augen halten:

1) Voll von schwierigem Wortschatz sind auch die Gedichte von *aṭ-Ṭirimmaḥ*, *al-Kumait*, *al-Muzāḥim* oder *Umayya b. Abī 'Ā'id*.

2) Der Wortschatz *Dū r-Rummas* fällt nur dann als außergewöhnlich kompliziert ins Auge, wenn man ihn etwa mit dem *Ġarīrs* oder *al-Aḥṭals* vergleicht. Wer sich aber durch die Gedichte eines *Ibn Muqbil* oder *aš-Šammāḥ* gekämpft hat, kann den Wortschatz *Dū r-Rummas* als so außergewöhnlich schwer nicht empfinden.

3) Wenn einen die Gedichte *Dū r-Rummas* allerdings doch stärker ins Schwitzen bringen als diejenigen *Ibn Muqbils*, so liegt dies vor allem an ihrer Länge. Fünf seiner *Onagerepisoden* haben zwischen 25 und 32 Verse. *Ibn Muqbils* *Onagerepisoden* haben zusammen nur 37 Verse.

4) Der wichtigste Grund für die vermeintliche „Künstelei“ seines Wortschatzes ist aber sicherlich die Wahl seiner Themen. Während einem selbst ein so unbestreitbar schwieriger Dichter wie *al-A'šā* in *Nasīb* und *Schlußteil* immer wieder Erholungspausen gönnt, hat *Dū r-Rumma* einen umfangreichen *Diwan* hinterlassen, in dem fast ohne

48 Macartney: *Dhu'r Rummah* 303.

49 Blachère: *Histoire* III 530.

50 Nöldeke: *Dhurrumma* 179.

Unterbrechung von jenen Themen die Rede ist, die einen anspruchsvollen Wortschatz erfordern: Tierepisoden, natürlich Kamelbeschreibungen in allen erdenklichen Varianten (die gewiß nicht schwerer zu verstehen sind als die berühmte des Ṭarafa), Naturschilderungen und immer wieder Landschaftsbeschreibungen. Weder im Nasīb noch bei seinen Madīḥ-Passagen kann man das Lexikon längere Zeit aus der Hand legen, denn auch im Nasīb ist immer wieder von Kamelen, Wüstenläuferlerchen und Fixsternphasen die Rede, und beim Madīḥ hat sich Dū r-Rumma unbestreitbar viel mehr für das Kamel und die Reise auf ihm zum *mamdūḥ* interessiert als für den *mamdūḥ* selbst.

Wollte man all diese Themen aber auf dem Niveau der Alten abhandeln, *mußte* man sich des „hohen Tons“, der abgehobenen, nicht alltäglichen Sprache bedienen, die ein ganz zentrales, nicht wegzudenkendes Element des Genres war und durch deren virtuose Beherrschung sich der große Dichter auszuweisen hatte. Dies muß von Anfang an so gewesen sein, und gerade dieser Umstand hatte sicherlich das Aufkommen und die Blüte der deskriptiven Qaṣīdenteile und der Episoden wesentlich mitverursacht. Daß „die damalige Gemeinsprache der Beduinen manche diesem Gebiet angehörigen Wörter nicht mehr kannte“<sup>51</sup>, ist zweifellos richtig, muß aber dahingehend ergänzt werden, daß der *gemeine* Beduine, für den die Dichtung ja auch gar nicht bestimmt war, viele solche Ausdrücke (man denke etwa auch an die Metonymik) wohl zu keiner Zeit ohne weiteres verstanden hat.

Die Dichter waren selbstverständlich stolz darauf und haben sich mit hinreichender Deutlichkeit dazu geäußert. Der frühislamische Dichter Ruqai' al-Wālibī rühmte sich seiner ihm unsterblich machen den Qaṣīden, „deren ausgefallene Ausdrücke die Überlieferer zum Weinen bringen“ (*yastabkī r-ruwāta garībuhā*)<sup>52</sup>. Die *ruwāḥ* werden wohl kaum aus Freude über all die schönen schwierigen Wörter geweint haben, sondern eher deshalb, weil sie diese Ausdrücke, die sie wohl selbst kaum verstanden haben, dem Publikum zu erklären hatten. Auch Ibn Muqbil hat sich auf ähnliche Weise seiner *garīb*-Künste gerühmt<sup>53</sup>. Dū r-Rumma sieht sich ganz in dieser Tradition stehen, wenn er von sich selbst sagt: *wa-šī'rin qad 'ariqtu lahū garībin ... qawāfiya ... garā'iba ... tufta'alu fti'ālāll*. „Wegen so manchen

51 Nöldeke: Dhurrumma 179 Anm. 2.

52 In aḍ-Ḍāmin: *qaṣā'id nādīra* S. 33, 7. Vers von oben.

53 \*bMuq 17/28, vgl. auch Bauer: Muzarrids Qaṣīde.

ausgefallenen Gedichts habe ich die Nacht durchwacht, entlegenen, originellen Versen“<sup>54</sup>.

Ḍū r-Rumma will *gharīb* dichten. Bei ihm lebt der ganze Wortprunk der alten Dichtung noch einmal auf. Dabei sind seine Wörter keineswegs gesucht oder gar manipuliert wie gelegentlich bei den Rağaz-dichtern<sup>55</sup>. Ich habe den Eindruck, daß man in Ḍū r-Rummas Diwan kaum mehr *hapax legomena* findet als etwa in dem aš-Šammāḥs, wenn er auch die eine oder andere sonst nicht belegbare, etymologisch aber durchsichtige Ableitung von einer bekannten Wurzel selbst gebildet haben mag<sup>56</sup>. Ḍū r-Rumma schöpft die Möglichkeiten, die in der alten Dichtung angelegt sind, vollständig aus, ohne daß seine Sprache gezwungen oder manieristisch wirkt, wie mir das bei aṭ-Ṭirimmāḥ oder Umayya der Fall zu sein scheint:

„A desert poet, he found out that he possessed one of the widest vocabularies of any poet in his age, a richness of language which few poets could combine, as he did, with fine poetic creativity. His poetry contains much *gharīb*, but he beautifully co-ordinates the fantastic variety of synonyms with elegant and poignant poetic expressions unlike many of the stiff and awkward concatenations of some contemporary poets and *rujjāz*. His language is malleable, transparent and apt. Its sophistication and his skill in its manipulation proves that genius can be never simple though the artist is a simple man.“<sup>57</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es nicht berechtigt zu vermuten, die Gründe für die vermeintliche „Gesuchtheit“ des Wortschatzes Ḍū r-Rummas lägen in seinen „Kontakten zu den Philologen von Basra und Kufa, deren Interesse an der alten Dichtersprache zu einer *künstlichen* Bewahrung des beduinischen Wortschatzes in zeitgenössischen Versen führte“<sup>58</sup>. Vielmehr hat sich Abū ‘Amr b. al-‘Alā’ für die Dichtung Ḍū r-Rummas interessiert, weil er in ihr das klassische Dichtungsniveau erreicht und überstiegen fand, während Ḍū r-Rumma unmöglich Onagerepisoden gedichtet haben kann, die zu den

54 \*ḍR 51/48-50; vgl. auch Macartney: Dhu'r Rummah 302.

55 So auch Nöldeke: Dhurrumma 179.

56 Nöldeke nennt Dhurrumma 190 das Beispiel *mustaw'il* statt *wa'il* „Steinbock“. Man kann ergänzen *'asfā* vgl. Teil II, Kom. zu ḍR 28/36. Wohl auch anderswo belegbar, aber doch ungewöhnlich sind *muqtaniṣ* statt *qāniṣ* ḍR 1/52 oder das Verbalsubstantiv *tarwād* statt *rawd/rawadān* ḍR 14/34; weitere Beispiele auch Nöldeke: Dhurrumma 192.

57 Jayyusi: Umayyad Poetry 429.

58 Jacobi: GAP II 34, Hervorhebung von mir.

schönsten je gedichteten gehören (dR 1, 14), bloß um zur Freude der Philologen einige neue *nawādir* unterzubringen. Dū r-Rummas Wortwahl – die „gewählt“ aber nicht „gesucht“ ist – entspringt innerer, genrebedingter Notwendigkeit und ist nie Selbstzweck. Ohne ihren Wortschatz wären seine Episoden nicht das, was sie sind, sondern nur blasser Abklatsch einer großen Tradition.

Im übrigen war die Freude, die spätere Philologen mit den Versen Dū r-Rummas hatten, nicht ungetrübt, weil sich Dū r-Rumma keineswegs bemühte, einer (damals freilich noch nicht fixierten) „klassischen“ Sprachnorm zu folgen, sondern darum, die Möglichkeiten der Sprache bis zum Äußersten auszureizen.

Gleich dreimal zitiert Sibawaih den Vers \*dR 30/25<sup>59</sup>, der ihm gar nicht gefallen hat, weil Dū r-Rumma in ihm zwischen Leitwort und Genitiv einer Genitivverbindung drei Worte einschiebt – *fa-hāḏā qabīḥ*!<sup>60</sup>. Natürlich hat Sibawaih nicht gemerkt, daß es sich hierbei um ein Stilmittel handelt, das für unseren Dichter ganz eigentümlich ist. Schon Nöldeke war die „Stellung von *wa-* oder *'aw* vor das erste statt vor das zweite Glied“<sup>61</sup> an drei Stellen des Diwans aufgefallen. Eine davon steht in unserem Korpus: *lāḥahā wa-ramyu s-safā 'anfāsahā bi-sihāmin*, (V. 49:) *ḡanūbun* „es hat sie entstellt – und, daß die Grannen des Pfriemengrases sie mit Pfeilen beschossen haben, – ein Südwind“ (dR 33/48). Im nächsten Vers desselben Gedichts werden *ka'anna* und das diesem suffigiierte Personalpronomen auseinandergerissen und das Prädikat dazwischengestellt: *ka'anna šuḥūṣa l-ḥayli hā*. Ein ähnlich drastischer Fall in dR 45/34, wo zwischen *dū* und dem davon abhängigen Genitiv eine Präpositionalphrase eingeschoben wird: *fa-hwa dū – min ḡunūnihī – 'aḡāriyya tashākin*. Ganz ähnlich der Einschub zwischen *lam* und dem dadurch negierten Verbum in \*dR 50/22 (*ka'an lam – siwā 'ahlīn mina l-waḥši – tu'halī//*), auf den Nöldeke hingewiesen hat<sup>62</sup>. Bei genauer Durchsicht des gesamten Diwans ließen sich wohl noch einige Beispiele mehr finden, etwa der Einschub eines *'an*-Satzes zwischen Fragepartikel und Hauptsatz in \*dR 12/1 oder, wieder ganz anders, der Vers 27/70.

Es versteht sich von selbst, daß solche Satzverdrehungen bei dem um Worte nie verlegenen Dū r-Rumma keine Verlegenheitslö-

59 Sibawaih: *kitāb* I 179, II 166, 280.

60 Ebd. I 180.

61 Nöldeke: Dhurrunma 191.

62 Ebd. 190.

sungen aus Metrumszwang sind, keine *ḡarūra*, wie humorlose Grammatiker kommentierten, auch keine „Anstösse“, wie Nöldeke dergleichen bezeichnete<sup>63</sup> und schon gar keine Beleglieferungen für Philologen, sondern Späße, witzige und virtuose Sprachspielereien zur Freude des Dichters und seiner Zuhörer und zu letzterer Verblüffung, Experimente, mit denen der Dichter ausprobiert, was sich mit der Dichtersprache alles machen läßt, Versuche, Altbekanntes in unerhörter Weise auszusprechen, durch *qawāfiya lā 'a'uddu lahā miṭālan* (\*ḡR 51/49).

Allein vor diesem Hintergrund ist der berühmte „possierliche Schnitzer“<sup>64</sup> aus *Ḍū r-Rummas bā'iyya* zu sehen, wo (ḡR 1/50) eine Tränke beschrieben wird, *fihā ḡ-ḡafādi'u wa-l-ḡitānu taṣṭahibū*//. Eine kuriose Vorstellung, *Ḍū r-Rumma* habe nicht gewußt, daß Fische keinen Krach machen!<sup>65</sup> Hier haben die Kommentatoren sicherlich das Richtige getroffen, wenn sie sagen: *fa-qaddama wa-aḡḡara*<sup>66</sup>.

In Wortschatz wie Grammatik versucht *Ḍū r-Rumma*, wie wir sahen, über den Standard der Alten noch hinauszugelangen, dies aber, ohne Aufbau und Inhalt der Episoden anzutasten, ja sogar ohne die Experimente der älteren Dichter nachzumachen. Trotzdem gelingt es *Ḍū r-Rumma*, auch inhaltlich über das, was die Alten sunen, hinauszugehen und mehr zu bieten. Dies erreicht er einmal durch Hinzufügung neuer Themen, zum anderen durch die detaillierte Ausmalung traditioneller Motive. Es genügt, hier die Stichworte Pfriemengras, Fixsternphasen, Schilderung von Vegetationsinseln, Wüstenläuferlerche und Frösche zu nennen. Dank dieser und anderer Versatzstücke kann er die zweifellos schönsten und anschaulichsten Bilder der wilden Natur in der altarabischen Dichtung zeichnen. *Ḍū r-Rummas* Naturgefühl ist noch ungebrochen und unmittelbar, frei von der Sentimentalität und romantischen Sehnsucht späterer Dichtung, nur verfügt der Dichter, wohl auch dank seiner urbanen Erfahrungen, über einen schärferen Blick als viele seiner Vorgänger.

Ganz anders wiederum *al-Aḡṭal*. In der Stadt geboren, aufgewachsen und lebend, ganz im urbanen „Literaturbetrieb“ aufgehend, geht ihm jeglicher Natursinn ab. Seine Onager tollten in keiner idyllischen Vegetationsinsel herum, die Schilderung des Hochsommers

63 Ebd.

64 Nöldeke: *Dhurrumma* 185.

65 So Nöldeke, ebd.

66 *Diwan* S. 63 Anm. 4.



treibt dem Publikum kaum den Schweiß auf die Stirn und von seinen Tränkeschilderungen lassen nur die beiden Verse Aḥ 37/27f. beim Hörer ein plastisches Bild von der Wasserstelle entstehen. Eigene Ideen hatte er auf diesem Felde keine.

Zu Recht gilt Dū r-Rumma als ein Meister des Vergleichs. Zwar verwenden al-Aḥṭal und Dū r-Rumma etwa gleich viele Vergleiche in ihren Episoden (Vergleichszahl für alle Episoden: al-Aḥṭal: V = 28, Dū r-Rumma: V = 30), zwar hat auch al-Aḥṭal einige schöne und neue Vergleiche gefunden, doch übertrifft ihn Dū r-Rumma weit an Originalität. Einem solch abgedroschenen Vergleich wie etwa dem von Stuten mit Bogen, Lanzen und Pfeilen (Nr. 60, 68, 71) begegnen wir bei Dū r-Rumma zweimal, bei al-Aḥṭal (in halb so vielen Versen) dagegen viermal.

Bei der Verwendung phonologischer Stilmittel dürfte man zwischen al-Aḥṭal und Dū r-Rumma kaum Unterschiede feststellen können. Beide setzen Klangwirkungen bewußt und relativ häufig ein, häufiger wohl als der Durchschnitt der älteren Dichtung, etwa gleich häufig wie 'Amr b. Qamī'a und al-A'šā, aber wesentlich seltener als solche Zeitgenossen wie Umayya oder aṭ-Ṭirimmāḥ, deren Wortgeklingel zum Selbstzweck zu werden droht.

Einige der alten Formeln waren mittlerweile so abgenutzt, daß man sie ganz allgemein zu vermeiden trachtete. Die *fa-'awradahā*-Initiale verwendet Umayya zwar gleich dreimal in einem Gedicht, al-Aḥṭal und Dū r-Rumma verwenden sie aber jeweils nur noch ein einziges Mal, die anderen omayyadenzeitlichen Dichter (aš-Šamardal, al-Marrār, aṭ-Ṭirimmāḥ, Muzāḥim, al-Farazdaq) gar nicht mehr, was aber z.T. metrische Gründe haben kann. Die Möglichkeiten, bei der alten Sattelauflege-Formel durch originelle Varianten Überraschungseffekte zu erzielen, waren wohl weitgehend ausgeschöpft. al-Aḥṭal und Dū r-Rumma probieren das zwar noch gelegentlich (Aḥ 31, 152, dR 25, 26, 28, 39, auch \*aš-Šamardal 1/45), doch werden die Abweichungen größer oder die Formel auf einfaches *'alā, ka'annahā* oder gar auf *ka-* oder *miṭl* reduziert. Die originelle Neuerung Dū r-Rummas, mehrere Kamele mit den Stuten einer Onagerherde zu vergleichen und den Hengst erst später einzuführen, wird in der Interpretation von dR 6 näher erläutert.

Andererseits bleibt es auch zur Omayyadenzeit üblich, die „Aufbruchserwartung“ – übrigens ein Textabschnitt, dem zu dieser Zeit stets besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird – mit *fa-ḡalla(t)* einzuleiten. Und die Frühjahrsweideformel erlebt erst bei den

Omayyadendichtern ihre eigentliche Blüte<sup>67</sup>. Auch im Falle der Formeln gibt es also keinen prinzipiellen Bruch mit der alten Tradition.

Schwierig zu beantworten ist dagegen die Frage, ob und wieweit sich die Omayyadendichter in Stil und Sprachgefühl von den älteren unterscheiden. Auffällig ist aber, wie sehr sich etwa der Stil al-Aḥṭal und der Dū r-Rumma selbst bei der Behandlung des gleichen Themas unterscheidet. Da beide Dichter viele und wortreiche Onager-episoden gedichtet haben, die durchschnittliche Länge ihrer Episoden exakt gleich ist (al-Aḥṭal: 7 Episoden mit insgesamt 103, Dū r-Rumma: 14 Episoden mit 206 Versen, was eine durchschnittliche Länge von 14,7 Versen ergibt), beide dieselben Metren verwendet haben und somit eine optimale Vergleichbarkeit gewährleistet ist, möge ein statistischer Ansatz helfen, dem schwer faßbaren Phänomen Stil näher zu kommen. In nachstehender Übersicht sind einige Daten zusammengestellt, deren Bedeutung im folgenden erläutert wird<sup>68</sup>:

	al-Aḥṭal			Dū r-Rumma		
	1	2	3	1	2	3
1. verseinleitendes <i>fa-</i>	14	2,0x	7,4	36	2,6x	5,7
2. Versbeginn mit Metonymie im Nominativ	12	1,7x	8,6	8	0,6x	25,8
3. Versbeginn mit Präposition	6	0,9x	17,2	8	0,6x	25,8
4. Versbeginn mit nicht eingeleitetem Perfekt	5	0,7x	20,6	6	0,4x	34,3
5. Enjambement	4	0,6x	(13%)	24	1,7x	(27%)
6. Selbständiges Personalpronomen	13	1,9x	7,9	12	0,9x	17,1
7. <i>la</i> + Suffix i.S.v. "haben"	8	1,1x	12,9	10	0,7x	20,6
8. <i>min</i> + Suffix	15	2,1x	6,9	3	0,2x	68,7

<sup>67</sup> Vgl. oben S. 100f.

<sup>68</sup> Zur Tabelle: Es bedeuten die Spalten 1: absolute Zahl der Vorkommen des genannten Phänomens. 2: das Phänomen kommt so-und-so viele Male in jeder Episode durchschnittlich vor, 3: d.h. jeder so-und-so-vielte Vers beginnt mit bzw. enthält das betreffende Phänomen (außer Nr. 5; wird im Text erläutert).

Die erste Frage, die wir an die Texte stellen, ist die nach der Textorganisation. Die Textabschnitte werden im Vergleich zu früheren Episoden tendenziell länger. Dies gilt für beide Dichter gleichermaßen, nur ist die Paragraphenlänge bei *Ḍū r-Rumma* im allgemeinen ausgewogener, wodurch seine Episoden das Gefühl ruhig dahinfließender epischer Breite erwecken, während *al-Aḥṭal* einzelne Abschnitte über Gebühr ausdehnt und dafür andere stark verkürzt, was aber für die folgenden Überlegungen keine Rolle spielt. Für beide Dichter stellte sich gleichermaßen das Problem, wie diese relativ langen Episoden zu gliedern sind, ohne daß der Text unübersichtlich wird und aus den Fugen gerät.

Von den frühesten Episoden an ist verseinleitendes *fa-* das wichtigste Gliederungssignal. Verseinleitendes *fa-* ist das gewöhnlichste und häufigste Mittel, den Beginn eines neuen grammatikalischen Textabschnitts anzuzeigen. Solche grammatikalischen Textabschnitte (nicht zu verwechseln mit den inhaltlichen wie „Frühjahrsweide“ etc., mit denen sie aber oft zusammenfallen) kann man mit der Terminologie der Tagmemik „Paragraphen“ nennen<sup>69</sup>. Die Gliederung eines Textes in wohlkonstruierte, erkennbar voneinander geschiedene Paragraphen u.a. durch verseinleitendes *fa-* trägt zur übersichtlichen, klar nachvollziehbaren und prägnanten Gliederung einer Episode entscheidend bei. Ein Blick auf die Tabelle zeigt, daß bei *al-Aḥṭal* in jeder Episode durchschnittlich zwei Verse mit *fa-* beginnen, bei *Ḍū r-Rumma* 2,6. Anders ausgedrückt: Bei *al-Aḥṭal* wird jeder 7,4-te, bei *Ḍū r-Rumma* jeder 5,7-te Vers dergestalt eingeleitet. Daß andere, in etwa äquivalente Gliederungssignale, z.B. *tumma* gelegentlich bei *al-Aḥṭal*, *ḥattā* (*ʿiḏā*) gelegentlich bei *Ḍū r-Rumma* vorkommen, ändert am Gesamtbild nichts Wesentliches und braucht hier nicht berücksichtigt zu werden. So läßt sich also der Eindruck, der sich beim Lesen aufdrängt, daß nämlich die Episoden *Ḍū r-Rummas* klarer und prägnanter strukturiert sind als diejenigen *al-Aḥṭals*, auch durch die Statistik stützen.

Durch Versbeginn mit Metonymie im Nominativ wird ein Paragraph nicht strukturiert, sondern additiv erweitert. Dergleichen spielt bei *Ḍū r-Rumma* keine Rolle. Bei *al-Aḥṭal* beginnt aber jeder 8,6-te Vers auf diese Weise. Auch im ähnlich gelagerten Fall des Versbeginns mit Präposition (fast immer Präpositionalangabe, durch die ein

69 Vgl. Gülich/Raible: Textmodelle 97ff., Leuschner: Grundstrukturen des „Paragraphs“.

neuer Gegenstand zur Sprache gebracht wird, nicht Präpositionalobjekt, was ja ein Enjambement wäre) liegt al-Aḥṭal vorn. Auch dieser Versbeginn ist aber ein additives Baumittel. al-Aḥṭal führt schließlich auch in Punkt 4, nämlich dem Beginn eines Verses mit „in der Luft hängendem Perfekt“. Damit sind Verse gemeint, die mit einem Verbum im Perfekt beginnen, dem keine Partikel (*wa-* oder *fa-*) vorausgeht und das nicht den Nachsatz zu einer sich über mindestens zwei Verse erstreckenden Konstruktion (in der Regel eingeleitet durch *ḥattā 'idā* oder *fa-lammā*) einleitet und das auch nicht als Beginn eines nicht eingeleiteten Relativsatzes aufgefaßt werden kann. Dergleichen kommt in der Dichtung von 'Amr bis in die Omayyadenzeit gar nicht häufig vor und muß von den Dichtern nach Möglichkeit vermieden worden sein.

Ein Meister des Enjambements war Dū r-Rumma. Häufiger als je zuvor setzt er mehrere Verse übergreifende Perioden ein, die mit Hilfe der Partikeln *fa-lammā* und *ḥattā 'idā* gebildet werden. In der Schußszene dR 14/57-59, wo er gleich beides auf einmal einsetzt und so eine starke Steigerung der Spannung erzielt, erreicht diese Kompositionskunst ihren Höhepunkt. Bei Dū r-Rumma sind 27% (!) aller Verse Anfangs- oder Endverse eines solchen oder anders konstruierten Enjambements oder werden durch ein Enjambement umklammert. Bei al-Aḥṭal sind es prozentual weniger als halb so viele.

Unter Punkt 6 bis 8 ist aufgelistet, wie oft bei beiden Dichtern in beliebiger Position im Vers ein selbständiges Personalpronomen, *la-* mit suffigiertem Personalpronomen im Sinne von „haben“ oder *min* mit suffigiertem Personalpronomen vorkommt. Während sich Dū r-Rumma hier sicherlich kaum vom älteren Sprachgebrauch unterscheidet, kommen solche Partikeln bei al-Aḥṭal sehr häufig vor. Oft wirken sie wie überflüssige Versfüllsel, oft wie Verlegenheitshilfen beim Versaufbau.

Diese Bemerkungen können, da es zu diesem Themenkreis keine Vorarbeiten gibt und jeder Punkt noch ausführlicher diskutiert werden müßte, nicht mehr als eine vorläufige Skizze sein. Sie zeigen aber doch, daß sich der Eindruck, al-Aḥṭal konstruiere seine Verse und Episoden eher additiv, Dū r-Rumma dagegen synthetisch, bis zu einem gewissen Grad objektivieren läßt. Dū r-Rumma beweist also auch hier, daß er die Kompositionstechniken der Alten noch beherrscht, ja er geht, etwa in der häufigen Verwendung von Enjambements, sogar noch darüber hinaus.

So bietet Dū r-Rumma in vielen Punkten nicht etwa einen späten Abglanz der altarabischen Poesie, sondern er bringt die in dieser angelegten Tendenzen erst zu ihrem Höhepunkt, über den hinauszu-gehen eigentlich nicht mehr möglich war. So ist es vielleicht nicht übertrieben, wenn man sagt, daß in Dū r-Rumma die altarabische Dichtung ihre Vollendung erreicht. Da nun aber viele geniale Gedichte der älteren Dichter nur dann richtig zu würdigen sind, wenn man die gesamte Tradition kennt, vor deren Hintergrund sich ihre Genialität erst erschließt, weshalb diese Gedichte wohl eine esoterische Angelegenheit bleiben werden, diese Traditionskenntnis zum Genuß der Gedichte Dū r-Rummas aber nicht ganz so unentbehrlich ist, weil er die Tradition nicht so sehr verändert, als vielmehr vollendet, sind vielleicht gerade die Gedichte Dū r-Rummas das eigentliche Vermächtnis der altarabischen Dichtung an die Weltliteratur.

## 12 DEUTUNG

*hal ġādara š-šu'arā'u min mutaradda-min?* „Haben die Dichter noch etwas zu flicken übrig gelassen?“ ('Antara)

*mas re no trob q'autra vetz dit no sia* „Aber ich finde nichts, was nicht schon ein andermal gesagt worden ist“ (Gui d'Ussel)

### 12.1 Konventionalität als Ärgernis: šu'arā' und Minnesänger I

Ihre *Konventionalität* ist zweifelsohne ein Hauptcharakterzug der altarabischen Poesie. Immer wieder ist festgestellt worden, daß „die altarabische Poesie wenig originell sich konservativ in denselben Gedankenkreisen bewegt und dieselben Bilder dauernd variirt“<sup>1</sup>. Schließlich spricht auch die Tatsache für sich, daß es möglich war, beinahe hundert Onagerepisoden aufzuspüren.

Das Gros der Forscher, die sich der altarabischen Dichtung zugewandt hatten, hat in dieser Konventionalität nichts als eine Beschränkung, einen Mangel, ja ein Ärgernis sehen können. So hat man schließlich der altarabischen Dichtung jeden poetischen Wert völlig abgesprochen und sich nur noch ihres sprachlichen und realienkundlichen Wertes halber mit ihr beschäftigt<sup>2</sup>. Bekannt ist das programmatische Wort Wellhausens aus dem Jahr 1884:

„Das Interesse, das wir an den alten Beduinenliedern nehmen, ist kein poetisches, sondern ein sprachliches und historisches.“<sup>3</sup>

Und Theodor Nöldeke, der sich wie kaum ein zweiter um das sprachliche Verständnis der altarabischen Dichtung verdient gemacht hat, tat wenige Jahre später (1899) den nicht minder berühmten Ausspruch:

---

1 Jacob: Beduinenleben 203.

2 Vgl. den forschungsgeschichtlichen Abriß in Jacobi: GAP II 7-10.

3 Wellhausen: Lieder der Hudhailiten 105.

„Ob der ästhetische Genuss, den das Studium der altarabischen Poesie gewährt, die grosse Mühe lohnt, die zu einem annähernden Verständniss derselben aufzuwenden ist, erscheint fraglich.“<sup>4</sup>

Aber auch ein halbes Jahrhundert nach Wellhausen hatte sich an dieser Einstellung wenig geändert. Im Jahr 1926 drückte W. Caskel seinen Überdruß in den Sätzen aus:

„Die altarabische Poesie pflegt bei längerer Beschäftigung an Reiz zu verlieren. Die Formelhaftigkeit ihrer Sprache, die Armut an Themen, der Zwang einer das Individuelle ausschließenden Konvention ermüden.“<sup>5</sup>

Daß Konventionalität zwangsläufig zu Lasten der Wahrhaftigkeit des Ausgedrückten gehen muß, hat etwa zur selben Zeit O. Rescher dargetan:

„Infolge des Konservatismus' der Mentalitaet der Araber blieb die Durchfuehrung und der Inhalt der Qačide durch viele Dichter-generationen hindurch fast der gleiche. Der Dichter begann ... mit dem „nasīb“ ... In sklavischer Nachahmung dieses Themas erstarrte dann diese Form zum Schema, so dass man spaeter voellig davon absah, ob denn die Wirklichkeit dem Ausdruck der Empfindung des Dichters entspreche, nur um einmal das einmal gegebene Muster intakt zu erhalten.“<sup>6</sup>

Wäre es nicht der kultur- und sprachgeschichtliche Gehalt der Dichtung, man müßte sich in der Tat fragen,

„was diese Gelehrten überhaupt noch an einer Poesie interessieren konnte, deren Charakteristikum sie in der öden, monotonen Wiederholung der immergleichen oder nur wenig variierten Formeln und Clichés sahen. Die positivistischen Forschergenerationen haben eine enorme Arbeit geleistet; aber ihr ästhetisches Urteil blieb dasjenige der Romantik: wo kein echtes persönliches Gefühl zutage tritt, wo keine Einzelseele den Schrei ihres ganz subjektiven Erleidens vernehmbar werden läßt, da liegt höchstens Literatur, aber keine Poesie vor.“<sup>7</sup>

Mit diesen treffenden Worten kommentiert E. Köhler allerdings nicht die Einstellung der oben zitierten Arabisten zur altarabischen Poesie, sondern die der zur selben Zeit wirkenden Romanisten zur altprovenzalischen und altfranzösischen Poesie. In der Tat decken sich deren Äußerungen mit denen ihrer arabistischen Kollegen oft bis auf den Wortlaut. So, wenn A. Jeanroy bemerkt:

4 Nöldeke: Mo'all. I 1.

5 Caskel: Schicksal 5.

6 Rescher: Literaturgeschichte 15f.

7 Köhler: Struktur der altprov. Kanzone 29.

„... ce sont toujours les mêmes situations, les mêmes sentiments, les mêmes images qui reparaissent devant nos yeux“<sup>8</sup>, „la chanson ... nous laisse rarement percevoir l'écho d'un sentiment sincère“, „le sentiment personnel, l'expression franche et vive sont étouffés sous le fatras pédantesque de l'école.“<sup>9</sup>

Und wenn „sich Jeanroy sogar über die ungeheuren Verluste des provenzalischen Minnesangs hinwegzutrusten (vermochte), da - eben wegen seines formelhaften Charakters - das Erhaltene allemal ausreichte, sich ein vollständiges Bild zu machen und so ein begründetes Urteil über die ritterlichen Sänger und den Wert ihres literarischen Treibens abzugeben“<sup>10</sup>, so findet sich die arabistische Parallele wiederum bei Nöldeke, der in den Gedichten *Dū r-Rummas* keinen neuen Gedanken „von irgend erheblicher Bedeutung“<sup>11</sup> entdecken konnte:

„Die von den arabischen Kritikern anerkannten Vorzüge bestehen nur in einzelnen kleinen Wendungen des Ausdrucks ... Wir brauchen daher den fragmentarischen Zustand des *Diwāns* nicht eben zu bedauern. Was wir haben, genügt zur Beurteilung.“<sup>12</sup>

Und wenig später stellt er für die gesamte altarabische Dichtung fest, daß es der mangelnde Zusammenhang der einzelnen *Qasīdenteile* mit sich gebracht habe, „daß von früher Zeit an von so vielen Gedichten nur einzelne Stücke tradiert worden sind. Die große Einformigkeit dieser Poesie läßt uns das aber ziemlich verschmerzen“<sup>13</sup>.

Wenn zwei Literaturen, die nicht in gegenseitiger Verbindung oder Abhängigkeit stehen<sup>14</sup>, bei Forschern derselben Generationen dieselben Irritationen und Mißverständnisse auslösen, ist der Verdacht naheliegend, daß beide Literaturen mehr gemeinsam haben könnten, als ein Vergleich der bei beiden behandelten Themen nahelegt<sup>15</sup>. In beiden Fällen tritt uns eine Dichtung entgegen, die sich aus unbekannten Anfängen und trotz der relativen Primitivität der Lebensum-

8 Jeanroy, zit. nach Köhler, loc. cit. 28f.

9 Ders., zit nach Held: *romantische Deutung* 59.

10 Held: *romantische Deutung* 58f.

11 Nöldeke: *Dhurrumma* 178.

12 Ebd.

13 Ebd. S. 181f.

14 Die Ähnlichkeiten sind rein typologischer Natur; die Beeinflussung der provenzalischen durch die spanisch-arabische Dichtung stellt selbstverständlich noch keine Beziehung zur altarabischen Dichtung her.

15 Immerhin ist die im *Nasīb* gestaltete Liebesbeziehung stets eine nicht bestehende, spricht auch der altarabische Dichter (fast) nie von erfüllter Liebe.



stände ihrer Völker<sup>16</sup> in plötzlicher Blüte erhebt, deren Dichter sich einer überregionalen Dichtersprache bedienen<sup>17</sup> und die sich zur Verbreitung ihrer Gedichte „Spielleute“ hielten<sup>18</sup>. Hunderte namentlich bekannte Dichter<sup>19</sup> dichten Tausende von Gedichten, die dem voreingenommenen Betrachter dennoch wie von einem einzigen Dichter stammend vorkommen<sup>20</sup>. Dabei feilen sie so lange an ihren Gedichten herum, daß sie pro Jahr oft nur eines oder zwei hervorbringen<sup>21</sup>. Die Forscher späterer Generationen danken ihnen diese Mühe aber nur, weil sie sich für Sprache und Kultur ihrer Urheber interessieren. Die Dichtung selbst läßt sie kalt, weil sie konventionell ist und die Person des Forschers nicht anzusprechen vermag. Und dies ist die eigentlich verblüffende Gemeinsamkeit zwischen beiden: die Konventionsgebundenheit ihrer Texte und die Beziehungen der Texte verschiedener Dichter untereinander, sprich: die Intertextualität, die wesentlich weiter ausgebaut ist als in der neuzeitlich-abendländischen Dichtung, die wiederum wesentlich stärker die – oft mit der Gesellschaft im Widerspruch stehende – Individualität des Dichters auszudrücken vermag.

Bei allen Unterschieden gehören somit der okzitanische und altfranzösische, zum Teil auch der deutsche Minnesang einerseits und die altarabische Qaṣīdendichtung andererseits demselben Literaturtypus an, an den sich vielleicht noch die altisländische Skaldendich-

---

16 „Wie das scheinbar unvermittelte Emporschießen einer wunderbar stilisierten Hochkultur aus einer verhältnismäßig rohen und halbzivilisierten Umgebung zu erklären ist, ist heute noch unklar“ (J. Storost in R. Baehr [Hrsg.]: *Der provenzalische Minnesang* 7).

17 Zur okzitanischen Dichterkoiné vgl. Rieger: *Mittelalterl. Lyrik Frankreichs II* 260-63 mit weiteren Hinweisen.

18 Vgl. ebd. S. 287-289 zu den *joglars*, von denen übrigens manche, ebenso wie manche *rāwīs*, selbst Dichter wurden.

19 Von den mehr als 2.500 bekannten Trobadorliedern sind nur etwa 250 anonym überliefert. Die übrigen verteilen sich auf 450 namentlich bekannte Dichter (vgl. Rieger, loc. cit. 267). Die altarabische Dichtung, die ja wesentlich besser überliefert ist, hat von allem ein bißchen mehr zu bieten.

20 So ein berühmter Ausspruch des Romanisten R. Diez, vgl. Held: *romantische Deutung* 58.

21 So die berühmten *ḥawliyyāt* des Zuhair und anderer (vgl. Schoeler: *oral poetry-Theorie* 218f.); bei den Trobadors war es ebenso, vgl. Rieger: *Mittelalterl. Lyrik Frankreichs II* 275f.

tung<sup>22</sup> anschließen läßt. Ein Vergleich der altarabischen Poesie mit diesen Literaturen erweist sich deshalb als äußerst fruchtbar. Da man in der Romanistik vielfach zu einem angemesseneren und tieferen Verständnis des Wesens solch konventioneller Poesie vorgeedrungen ist als in der Arabistik, sollen deren Forschungsansätze im folgenden des öfteren als Anregung herangezogen werden.

## 12.2 Die Tradition als sekundärer Deviationshintergrund

Stilistische Merkmalhaftigkeit wird von der modernen Stiltheorie stets in Relation zur Alltagssprache definiert. Die Alltagssprache bildet also den *Deviationshintergrund*, von dem sich das dichterische Werk, sei es durch Bruch, sei es durch Übererfüllung ihrer Normen abhebt<sup>23</sup>. Dies gilt natürlich auch für die altarabische und andere, ihr typologisch verwandte Dichtung. Nun gilt es aber zu bedenken, daß die für die altarabische Dichtung verwendete Sprachform viel stärker von der Alltagssprache abweicht als dies im neuzeitlichen Europa gemeinhin der Fall war und ist. Die Unterschiede reichen bis in Kernbereiche des grammatischen Systems wie die Phonetik oder die Kasusflexion<sup>24</sup>. Diese übertribale Dichtersprache<sup>25</sup> wurde sicherlich, anders als etwa das moderne Hocharabisch heute oder das Klassische Arabisch des islamischen Mittelalters, kaum für etwas anderes als für die Dichtung selbst gebraucht. Trug mithin ein Dichter oder ein Rāwī eine Qaṣīde vor, wechselte er in eine Sprachform, die sowohl in ihrer Grammatik als auch in ihrem Lexikon von der Alltagssprache ein gewaltiges Stück unterschieden war. Die krasse Nichterfüllung alltagssprachlicher Normen war somit eine Voraussetzung des Dichtens überhaupt und ist vom Dichter wie vom Publikum als selbstverständlich vorausgesetzt worden. Die Dichtersprache selbst, die äußere Form der Dichtung mit ihren ausgefeilten Regeln für Metrum und Reim, der singende oder deklamierende Vortrag und schließlich das gesamte Spektrum der konventionell vorgegebenen

---

22 Auf Parallelen weisen hin: Bloch: *künstler. Wert* 238; T.M. Johnstone: Nasīb and Mansōgar. In: JAL 3 (1972) 90-95; Schoeler: *oral poetry-Theorie* 215f.

23 Vgl. oben S. 182.

24 Vgl. Wagner: *Grundzüge* I 38ff.

25 Die, wie das Beispiel des Provenzalischen zeigt, wo es sich ganz ähnlich verhält (siehe oben Anm. 17), nichts mit oral poetry zu tun hat, wie Zwettler: *Oral Tradition* meint.

Aussagen (Themen, Vergleiche, Metonymien etc.), dieses Ensemble bildete ein untrennbares Ganzes, das für Dichter wie Hörer die Grundlage, das Fundament der Dichtung war.

Auf diesem Fundament baut sich aber ein neuer Deviationshintergrund auf. Der Dichter konnte nun Aufmerksamkeit und Erstaunen hervorrufen, indem er etwas sagte, was sich von dem in dieser „Sprache“ gemeinhin Gesagten abhob. Stilistische Wirkung erzeugend ist mithin auf einer zweiten Ebene die Deviation von der dichterischen Konvention, freilich immer begrenzt durch den Zwang, das Fundament selbst nicht anzutasten.

Dabei ist die Konvention immer veränderbar, ja sie muß veränderbar bleiben, will die Dichtung nicht ihre Wirkung verlieren und schließlich absterben. Jede dichterische Äußerung, die einmal getan worden ist, kann wieder Bezugspunkt einer späteren Äußerung werden. Jede Abweichung von der Konvention bildet wiederum einen Teil einer neuen, jetzt leicht veränderten Konvention und kann entweder in mehr oder weniger identischer Form aufgegriffen und damit bestätigt, oder aber ihrerseits wieder abgeändert und dadurch erneut weitergebildet werden.

Das aber ist genau die „Tiefe“ der altarabischen Dichtung: Keine „tiefere“ Erkenntnis der Welt und des Menschen soll zunächst vermittelt werden. Vielmehr sollen die Tiefen der Dichtung selbst immer weiter ausgelotet werden, soll das endlose Spiel von Auswahl und Variation weitergespielt werden, das die arabischen Dichter aller Stämme über Generationen hinweg miteinander spielten, sollen immer neue Spielvarianten und originelle Spielzüge vorgeführt werden, die auf immer komplexere Weise auf unzählige vorausgegangene Spielzüge verweisen. Jeder Zug in diesem Spiel ruft die Erinnerung an viele andere bereits früher gespielte Varianten wach. Und erst dadurch bekommt der Zug Bedeutung.

Um es an einem Beispiel zu zeigen: Der Vergleich eines Onagers mit einem Bratspieß bedeutet nicht – oder doch nur ganz oberflächlich –, daß ein Onager wie ein Bratspieß aussieht. Der Dichter hat nichts weniger als die Absicht, seine Hörer zum Nachdenken über eventuelle Gemeinsamkeiten zwischen Onagern und Bratspießen anzuregen. Der Vergleich erhält seine Bedeutung vielmehr erst vor dem Hintergrund vieler Vergleiche von Onagern mit Lanzen, Pfeilen und anderen langgestreckten Dingen. Gleichzeitig auf all diese älteren Ausprägungen zu verweisen und seinen eigenen Ideenreichtum

zu beweisen und damit das Publikum zu verblüffen, zu erfreuen, ja es vielleicht auch zum Schmunzeln zu bringen: das ist die „Tiefe“ dieses Vergleichs.

Die „Tiefe“ des Vergleichs ist seine „Verweistiefe“. Ein abgedroschener Vergleich, zum x-ten Mal wiederholt, mag an den Zuhörern unbemerkt vorüberauschen. Eine originelle Abwandlung hat aber die Kraft, nicht nur aus sich selbst im Kontrast zur Konvention zu wirken, sondern gleichzeitig die Konvention, die man anders kaum mehr wahrgenommen hätte, wieder ins Gedächtnis zu rufen, alle abgenutzten wie auch alle früheren originellen Lösungen. Aber eine solche „Verweistiefe“ hat eine neue Lösung nur dann, wenn sie einerseits so weit von allen bisherigen Lösungen abweicht, daß diese Devianz dem Hörer auffällt, andererseits aber doch so nahe an den bisherigen Lösungen bleibt, daß der Zuhörer unschwer die Bezüge erkennen kann.

Um es noch einmal zu sagen: Die Absicht der altarabischen Dichter ist verkannt, wenn man glaubt, feststellen zu müssen, die Bildgestaltung bleibe an der Oberfläche der Phänomene<sup>26</sup> und sagt: „Der letzte Schritt, der von der äußeren Erscheinung zum Wesenskern der Dinge führen müßte, ist den arabischen Dichtern nicht gelungen“<sup>27</sup>. Ein solcher Schritt wäre ihnen gar nicht erstrebenswert erschienen, denn nicht die Erkenntnis des Wesens der Dinge, sondern, pointiert ausgedrückt, die Erkenntnis des Wesens ihrer eigenen Dichtung war das Ziel. Nicht nach dem Verhältnis eines Vergleichs zum Wesen des damit gekennzeichneten Gegenstands wurde in den meisten Fällen gefragt, sondern nach dem Verhältnis eines Vergleichs zu allen anderen vergleichbaren Vergleichen!

Damit erweist sich auch ein Vergleich der Bilderwelt Homers mit der der arabischen Dichtung als wenig aufschlußreich. Wenn R. Jacobi zum arabischen Bild feststellt: „Es fehlt eine Dimension, die den Gleichnissen Homers zusätzlich Bedeutung verleiht“<sup>28</sup>, so läßt sich der Satz genauso gut umdrehen und feststellen, den Gleichnissen Homers fehle eine zusätzliche Dimension, nämlich gerade jener sekun-

---

26 Vgl. Jacobi: GAP II 28.

27 Jacobi: Poetik 167.

28 Jacobi: Poetik 165.

däre Deviationshintergrund der Konvention, der den arabischen Tropen erst ihre zusätzliche - und oft eigentliche - Bedeutung verleiht<sup>29</sup>.

Es ist auch nicht richtig, daß „die objektive Haltung des Dichters, seine ‚epische Distanz‘ und isolierende Betrachtung des Details“ die altarabische Dichtung in die Nähe „früher mündlicher Heldendichtung“ zu stellen erlaubt<sup>30</sup>. Dergleichen kennzeichnet die meisten vornezeitlichen Literaturen der Welt. Über den Dichter des okzitanischen und altfranzösischen Minnesangs konnte Erich Köhler sagen:

„Es wäre vermessen, dem mittelalterlichen Dichter den Ausdruck echter, eigener Gefühle bestreiten zu wollen, und doch geht es ihm primär nie um die persönliche Selbstdarstellung, sondern wenn er ‚ich‘ sagt, so ist dieses Ich und sein Denken ein Moment der Gemeinschaftswelt; seine Gefühle sind verbindlich, auch für andere, sein Ich artikuliert die Ideale der ritterlichen Gesellschaft. Dieses Ich ist *intersubjektiv*.“<sup>31</sup>

Diese Deutung des in der Romanistik nicht minder stark beklagten Fehlens jedes „wahren Gefühls“<sup>32</sup> ist tragfähiger als die Formulierung, wonach „die Qasidenpoesie das Individuum vor Erfahrungen sichert, die es auf dieser frühen Bewußtseinsstufe noch nicht reflektieren, und das heißt, noch nicht ertragen kann“<sup>33</sup>. Durch solche Äußerungen verbaut man sich von vornherein das Verständnis jeder Literatur, die anderes als die neuzeitlich-abendländische will. Die Dichter von Literatur, „wo keine Einzelseele den Schrei ihres ganz subjektiven Erleidens vernehmbar werden läßt“<sup>34</sup>, werden zu willenslosen Werkzeugen ihrer diffusen Gefühle gestempelt, die letztlich gar nicht wissen, was sie sagen. Der Herausforderung, eine Dichtung, die, wie Jacobi ganz richtig sieht, „Ausdruck kollektiver Erfahrung und Weltsicht“<sup>35</sup> ist, in ihrer Eigenbegrifflichkeit zu verstehen, sie

---

29 Da von den homerischen Epen keine direkte typologische Entwicklungslinie zur konventionsgebundenen Lyrik Altarabiens, Altfrankreichs, Altislands etc. führt, ist es müßig zu spekulieren, ob die arabische Bilderwelt „vorhomerisch“ (so Jacobi: Poetik 167) oder etwa „posthomerisch“ ist: sie ist ganz anders, funktioniert nach anderen Prinzipien und will ganz anders rezipiert werden!

30 Jacobi: GAP II 28; vgl. auch hier oben S. 209f.

31 Köhler: Vorlesungen 15 (Hervorhebungen von mir).

32 „le chanson ... nous laisse rarement percevoir l'écho d'un sentiment sincère“ (Jeanroy, zit. nach Held: romantische Deutung 59).

33 Jacobi: GAP II 28.

34 Köhler: Struktur der altprov. Kanzone 29.

35 Jacobi: GAP II 26.

als legitime Spielart von Dichtung gelten zu lassen, wird nicht gerecht, wer nicht wahrhaben will, daß diese Literatur bewußt erstrebt worden sein könnte, wer in ihr nicht mehr als einen unvollkommenen und primitiven Vorläufer von „richtiger“ Literatur sehen will, wie folgende Sätze suggerieren:

„Noch fehlt dem Dichter die Möglichkeit, seine Isolierung in der Gemeinschaft auszudrücken oder eine Liebesbeziehung zu gestalten, die ihn in Konflikt mit ihren Normen bringt. Ebenso fehlt die Erfahrung der Fremdheit und Andersartigkeit in der Natur<sup>36</sup>. Seine Absorbierung durch die Außenwelt ist nur eine Seite der *Unfähigkeit, die eigenen Gefühle und ihre Ambivalenzen zu analysieren* ... Mit der fehlenden Selbsterfahrung und Distanz zur eigenen Emotionalität hängt die *unzureichende* Charakterschilderung zusammen; ... Erst in der Spätphase finden wir Deutungsversuche ..., die eine *tiefer Einsicht* verraten.“<sup>37</sup>

Dieser Versuch, den positivistischen Forschungsansatz durch Anwendung literaturwissenschaftlicher Mittel zu überwinden, endet an einem unflexiblen und normativen Literaturbegriff. Der zunächst richtigen und tragfähigen Erkenntnis der „altarabische(n) Qasīde als Dichtkunst“<sup>38</sup> stellte sich ein mächtiger denn je dominierender romantischer Literaturbegriff in den Weg, der die altarabische Poesie eben doch nur als schlechte und unvollkommene Dichtkunst gelten lassen konnte.

Mehr noch als die Idee, die altarabische Dichtung in Beziehung zur mündlichen Heldendichtung zu bringen, setzen aber die meisten jener Ansätze, die sich um eine strukturalistische, mythologische oder tiefenpsychologische Deutung der altarabischen Dichtung bemühen<sup>39</sup>, mehr oder weniger explizit das historisch unhaltbare Bild des primitiven Arabers voraus. Ohne hierauf näher eingehen zu können, sei doch kurz folgendes festgestellt:

---

36 Wie schwer es die arabischen Dichter haben, es allen recht zu machen, zeigt der ältere Vorwurf, es fehle den Dichtern an einem persönlichen und innigen Verhältnis zum Tier, dem Ullmann: Wolf 138 mit guten Gründen entgegengetreten ist. R. Jacobi empfindet dagegen das Verhältnis nun aber im Gegenteil als nicht distanziert genug, was aber gleichfalls den Kern der Sache nicht trifft (man denke nur an das fast völlige Fehlen jeder Anthropomorphisierung!).

37 Jacobi: GAP II 28 (Hervorhebungen von mir).

38 So der Titel der Rez. von Jacobi: Poetik durch W. Heinrichs.

39 Vgl. die sehr zutreffende Bewertung solcher Ansätze bei Wagner: Grundzüge I 155-160.

Die altarabische Dichtung, eine Schöpfung der Aristokratie einer sozial stark differenzierten Gesellschaft, führt uns eine Welt von erheblichem materiellem Wohlstand vor Augen<sup>40</sup>. Was Nöldeke bereits aufgrund der Dichtung gegargwöhnt hatte, daß nämlich Arabien zur Zeit der alten Dichter von höherer Kultur war als zu seiner Zeit<sup>41</sup>, bestätigen neuere Funde, die uns Arabien als durchaus kulturgetränkten Boden erkennen lassen:

„There were thriving cities in Arabia, old foundations, as civilized as any in Syria or ‘Iraq, and perhaps as large, apart from Antioch and Madain. The Christian and Jewish communities were large, and not mainly foreigners. Arabs had faced the formidable Abyssinians. Military leaders had fought men trained in Persian armies on equal terms. Princes had dealt with international affairs.“<sup>42</sup>

So schildert S. Smith die Zustände auf der arabischen Halbinsel zur Zeit der frühesten Dichter unseres Korpus. Und R.B. Serjeant konstatiert:

„The Arabian civilization into which the Prophet Muḥammad was born had long been a literate and highly organized society.“<sup>43</sup>

Das materielle, soziale und kulturelle Niveau Arabiens im 5./6. Jahrhundert war keinesfalls niedriger als das des Umfelds der Minnesänger. Beduinentum muß nicht Primitivität bedeuten, zumal dann nicht, wenn die Beduinen quasi umzingelt sind von mächtigen Zentren spätantiker Kultur. Trotzdem sei nochmals darauf hingewiesen, daß nahezu ausnahmslos alle bedeutenden ḡāhilitischen Dichter in irgendeiner Beziehung zu mindestens einem der drei Fürstenhäuser Arabiens standen und gerade die bedeutendsten unter ihnen (z.B. Imra’alqais, an-Nābiḡa, vielleicht ‘Amr b. Qamī’a etc.) wohl mehr Nächte in Palästen denn in Zelten zugebracht haben. Und wenn auch die Qaṣīdendichtung erst etwa im 5. Jahrhundert entstanden sein mag, repräsentiert sie doch keine Frühstufe des Dichtens, sondern ein spätes Ergebnis „des eigenartigen, mit einem ungeheuren und komplizierten Kulturkreise und einer über ganz Vorderasien verbreiteten, uralten und hoch entwickelten Zivilisation eng verknüpften Lebens und Treibens, in dem diese absonderliche Pflanze der altarabischen Poesie entstand, gedieh und blühte“<sup>44</sup>.

---

40 Vgl. ebd. I 34.

41 Vgl. Nöldeke: Mo‘all. I 6f.

42 Smith: Events in Arabia in the 6th century A.D. 467.

43 In CHALUP 114.

44 Geyer: Al-Mumazzaq 1f.

12.3 Eine *poésie formelle* Arabiens: šu'arā' und Minnesänger II

Die altarabische Dichtung ist, wie wir bereits sahen, nicht die einzige Kunstlyrik, die „nicht ... als Ausdruck subjektiver Weltansicht gedeutet werden kann“<sup>45</sup>. Ein halbes Jahrtausend später blühte im Süden – wenig später auch im Norden – Frankreichs eine Lyrik, die, ebenso wie die altarabische, nochmals siebenhundert Jahre später die Interpreten durch ihre Konventionalität und Formelhaftigkeit irritieren sollte.

Die Wende in der Rezeptionsgeschichte der altprovenzalischen und altfranzösischen Kanzonendichtung kam im Jahr 1949 durch einen kurzen Aufsatz Robert Guiettes mit dem Titel „D'une poésie formelle en France au Moyen Age“<sup>46</sup>. Guiette kam das Verdienst zu, Konventionalität und Formelhaftigkeit nicht mehr als Manko, als bedauerlichen Defekt gesehen zu haben, sondern als durchaus beabsichtigtes und wohlkalkuliertes Element der Dichtung:

„La chanson courtoise ... est une création artistique, une création rhétorique. De tous les éléments donnés, ils s'appliquent à faire, à construire un 'objet', une réalité nouvelle. Ils ne s'inquiètent pas d'un aveau, mais d'une chanson. Le jeu qui les sollicite est celui de la 'composition': mise en place des éléments connus, élaboration d'un ensemble verbal définitif ...“<sup>47</sup>

Die Dichter werden ernstgenommen. Man traut ihnen zu, daß sie das, was sie gesagt haben, auch tatsächlich sagen wollten. Wenn ihre Dichtung konventionell ist, so deshalb, weil sie konventionell sein sollte! Und kaum hat man dies akzeptiert, eröffnet sich auch ein neuer Zugang zu dieser Art von Dichtung:

„Il faut lire ces chansons comme on lit des contrepoints, en suivant les mouvements, les relations et les combinaisons, mais sans négliger la valeur sensible du thème et la qualité expressive des jeux et des combinaisons. Dans la chanson il faut considérer le chiffre ou la formule, mais percevoir en même temps la puissance incantatoire et la vie, sans lesquels nous n'aurions qu'exercices d'école.“<sup>48</sup>

Ein derartiger Zugang stößt in der Arabistik auf Schwierigkeiten, weil gerade die sich als modern und fortschrittlich gefallenden Inter-

---

45 Jacobi: GAP II 23.

46 Daß schon F. Diez ähnliches formuliert hatte, bemerkt Gruber: Dialektik 1 Anm. 5.

47 Guiette: *poésie formelle* 64.

48 Ebd. 68.



preten die Dichter *nicht* ernst nehmen, sei es, daß man ihren Gedichten vorgeblich „tiefere“ Dinge entnehmen will, als den Worten abzulesen ist, sei es, daß man ihnen den Willen, genau die Worte zu setzen, die überliefert werden, gänzlich abspricht und ihnen allenfalls den Willen zur Aneinanderreihung von Formeln zuspricht, sei es, daß man ihre Dichtung von einem vermeintlich objektiven Standpunkt kritisiert und ihnen vorschreiben möchte, was sie hätten dichten sollen, damit ihre Dichtung etwas wert wäre.

Nimmt man die Dichter aber ernst, kann man nicht verkennen, daß viele der Sätze Guiettes auf die altarabische Dichtung ebenso gut passen wie auf die altfranzösische. Wer die 83 Onagerepisoden des Korpus gelesen hat, wird kaum behaupten können, sie seien ihres Inhalts wegen, d.h. wegen der in ihnen erzählten Handlung, gedichtet worden. Schon nach der Lektüre der ersten weiß man, was in den übrigen passiert und wie sie (mit einigen Ausnahmen) ausgehen. Diesen im Grund trivialen Sachverhalt wollen die Vertreter der oral poetry-Theorie offensichtlich nicht wahrhaben, denn die Theorie setzt ja voraus, daß sich der Dichter eine Reihe von Formeln aneignet, um eben diese Geschichte der Geschichte wegen erzählen zu können. Da die Formulierung improvisiert wird und von Mal zu Mal abweicht, muß sie wohl nebensächlich sein. Was aber, so fragt man sich doch, ist an dieser Onagergeschichte eigentlich so interessant, daß die Araber aller Stämme über Generationen hinweg nicht müde wurden, sie immer und immer wieder anzuhören? Warum interessiert einen Hörer die überaus simple Geschichte eines Tiers, mit dem er nichts zu tun hat (außer, daß er vielleicht gelegentlich darauf Jagd macht, aber gerade in den Jagdschilderungen interessieren sich die Dichter gar nicht für das Wild), eines Tiers, das von einem sozial deklassierten Menschen bejagt wird, mit dem der Hörer noch viel weniger zu schaffen hat? Die Antwort darauf kann, um wieder mit Guiette zu sprechen, nur lauten:

„... l'ordre esthétique prime tout. Le sujet de l'œuvre ne saurait être confondu avec sa donnée. Le thème n'est qu'un prétexte. C'est l'œuvre formelle, elle-même, qui est le sujet.“<sup>49</sup>

Dieser Sachverhalt war (ohne daß man ihm aber positive Seiten hätte abgewinnen können) auch in der Arabistik längst bekannt. Schon 1899 hatte Nöldeke geschrieben:

---

49 Guiette: *poésie formelle* 65.

„... diese Schilderung wird nun in vielen ... Gedichten wiederholt, wobei also das Verdienst nur darin bestand, dass man andere Ausdrücke verwendete, die der ungeheure Reichtum der Sprache ja in Fülle darbot, und etwa andere kleine Züge anbrachte. So war es mit der Schilderung des Wildesels, der mit seinen Weibchen tageweit durch die Wüste nach der Wasserlache stürmt, und mit anderen Gegenständen.“<sup>50</sup>

Und 1932 hatte I. Lichtenstädter prägnant festgehalten:

„Die arabische Dichtkunst ist durch starke Gebundenheit in Form und Inhalt gekennzeichnet: Nicht in der Neuartigkeit des Gedankens, sondern in seiner neuen Formulierung wird die Schönheit eines Verses erblickt.“<sup>51</sup>

Was in dieser Formulierung Lichtenstädters bereits angelegt ist, wird von Guiette explizit vollzogen, nämlich die Einbeziehung des Rezipienten. Dichtung kann immer nur verstanden werden als Wechselwirkung zwischen Dichter und Hörer, weil jedes Dichten auf die Erwartungen der Hörer gerichtet ist: „Le public d'alors ne se soucie vraisemblablement de l'amant-martyr et de la dame-sans-mercy“<sup>52</sup> – ebensowenig, möchte man hinzufügen, wie sich der altarabische Hörer um beinahe erschossene Onager oder um die Herdsteine von verlassenen Lagerplätzen kümmerte. Aber:

„Le style est tout et l'argument idéologique n'est qu'un ‚matériau‘. (...) Ce style, les auditeurs l'entendaient parfaitement autrefois ... De cette tradition ils connaissaient les normes esthétiques. Ils étaient par habitude et par éducation, ce que nous pourrions appeler des connaisseurs. Vivant dans cette tradition ... ils déchiffraient sans peine tous les éléments de la forme.“<sup>53</sup>

Sollte dies nicht für die altarabische Poesie ebenso gelten, wo die Fähigkeit, selbst formrichtige Gedichte zu machen, geradezu Voraussetzung gesellschaftlicher Anerkennung gewesen sein muß, zumindest aber doch bei einem nicht unerheblichen Teil des Publikums gegeben war?

Sicherlich ist die Betrachtungsweise Guiettes eine einseitige und haben wir hier ein einseitig verzerrtes Bild von der altarabischen Dichtung gezeichnet. Dieser Ansatzpunkt läßt aber Modifikationen und Ergänzungen in verschiedene Richtungen zu, die in den folgenden Abschnitten vollzogen werden sollen.

50 Nöldeke: Mo'all. I 3.

51 Lichtenstädter: Nasib 20.

52 Guiette: poésie formelle 67.

53 Ebd. 66f.

## 12.4 Intertextualität

Will man das Wesen der altarabischen Dichtung, vor allem auch den Hauptunterschied zwischen ihr und der neuzeitlich-abendländischen Dichtung in einem Wort fassen, kann dies nur der Begriff *Intertextualität* sein. Es gibt keine Qaṣīde, keine Ausdrucksweise, keine Stilfigur, die ihre eigentliche Bedeutung nicht erst vor dem Hintergrund anderer bzw. der anderen Texte gewönne. Gleichzeitig ist Intertextualität (und die sich daraus ergebende „Konventionalität“) jene wichtigste Gemeinsamkeit, die die Dichtung der alten Araber und die der mittelalterlichen Trouvères und Trobadors verbindet:

„La référence du texte, c'est la tradition. C'est par rapport à elle que se définit la signifiante.“<sup>54</sup>

„Tradition“: das ist nun aber nichts anderes als: *die anderen Texte*. Bedeutung gewinnt ein Text deshalb durch die Bezugnahme auf andere Texte, durch Intertextualität mithin, welches Wort somit nichts wesentlich anderes meint als „Tradition“ oder „Konvention“. Dabei ist aber zu unterscheiden zwischen:

1. *ungerichteter Intertextualität*, bei der sich der Dichter auf „die Konvention“ im allgemeinen bezieht, also auf die „Sprache“, die durch alle von der Dichtungsgemeinschaft zur Kenntnis genommenen früheren Texte ausgeformt worden ist und die in ausnahmslos jedem Gedicht präsent ist, und

2. *gerichteter Intertextualität*, bei der der Dichter ein konkretes Werk zum Bezugspunkt seines Dichtens nimmt und diesen Bezug durch verschiedene Mittel seinen Zuhörern zu verstehen gibt.

Beide Arten der Intertextualität sind nicht immer säuberlich zu trennen. Wenn etwa *Dū r-Rumma* *qR* 39/63 das Bild von den Stuten, die scheinbar Vögel auf dem Kopf haben, von *Š* 16/10 übernimmt, ist dies zwar zweifellos eine Bezugnahme auf einen konkreten, einmaligen Vers, doch bewegt sich diese Übernahme ganz im Rahmen des auch sonst üblichen Zitierens und Umformens. Entscheidend ist, ob *Dū r-Rumma* den Vergleich *aš-Šammāḥs* als Bestandteil der dichterischen Tradition zitiert, oder ob er ihn als einen Vergleich *aš-Šammāḥs* zitiert und damit auch für den Hörer deutlich auf die individuelle Episode *aš-Šammāḥs* hinweisen wollte, was mir weniger wahrscheinlich zu sein scheint. Wir wollen unter „gerichteter Inter-

---

54 Zumthor: *Essai de poésie médiévale* 117.

textualität“ deshalb nur solche Fälle begreifen und in diesem Kapitel behandeln, in denen ein Dichter unüberhörbar mindestens einen längeren *Gedichtabschnitt* eines anderen Gedichts aufgreift, umgestaltet und dadurch uminterpretiert.

Wie unser Korpus zeigt, hat man mit Fällen gerichteter Intertextualität bislang weit weniger gerechnet als solche tatsächlich vorkommen. Immerhin konnten zusätzlich zu zwei bereits bekannten Fällen (§ 8, Aḥ 3) noch sechs weitere derartige Bezugnahmen auf andere Gedichte aufgedeckt werden, die der Forschung bislang verborgen geblieben waren. Wenn aber von den 83 Qaṣiden, die im Korpus (- ausschnittweise! -) berücksichtigt worden sind, mehr als 9% Fälle direkter Intertextualität darstellen, man noch bedenkt, daß solche Bezüge allzu leicht übersehen werden (zumal auch die primitivsten Hilfsmittel wie Reimindizes, Themen- und Motivverzeichnisse etc. fehlen) oder das Bezugsgedicht verlorengegangen sein könnte, ist es wohl kaum zu hoch gegriffen, wenn man davon ausgeht, daß beinahe jede zehnte altarabische Qaṣide ganz oder in Teilen die unmittelbare Reaktion auf ein anderes Gedicht darstellt und natürlich nur dann sinnvoll interpretiert werden kann, wenn man die Vorlage kennt.

Der Dichter hatte mehrere Möglichkeiten, sein Vorbild aufzugreifen und umzugestalten. Beschränkt sich die Ähnlichkeit auf die Übernahme einzelner Formulierungen, spreche ich von *Zitation*. Wird dagegen - bei meist unterschiedlichem Reim und oft auch Metrum der Qaṣiden - ein ganzer Qaṣidenabschnitt in seinem Aufbau und Inhalt übernommen, ohne daß der Rest der Qaṣiden übereinstimmt, nenne ich dies *Paraphrase*. Wird aber zum einen Reim und Metrum der Vorlage übernommen, zum anderen durch gelegentliche Zitate und/oder Entsprechungen im Aufbau auf die Vorlage verwiesen, bezeichne ich dies als *Imitation*<sup>55</sup>. Auch Kombinationen dieser Typen können vorkommen<sup>56</sup>. Im Korpus sind folgende Fälle belegt:

55 Dieser Typ ähnelt der in der türk. Dichtung beliebten *naṣīra*, vgl. Rescher: Beiträge VI/2, S. 134.

56 Die Qaṣide \*Muf 17 des aṣ-Šammāḥ-Bruders Muzarrid ist in ihrer Gesamtheit eine Imitation des Gedichts \*Z 15, in ihren umfangreichen Waffenbeschreibungen eine Paraphrase des Gedichts \*Aus 35 und enthält in ihrem Schlußteil, einer Jägerbeschreibung, zahlreiche ungerichtete Bezüge zur allgemeinen Konvention (vgl. Bauer: Muzarrids Qaṣide).

Episode:	nimmt Bezug auf:	Art der Bezugnahme:
A 15	AbQ	Paraphrase
LM	Bi	Zitation
K 13	Aus	Zitation
Huṭ 3	N 14 (ganze Qaṣīde)	Imitation
Š 8/20-40 (Bogenepisode)	*Aus 35/17-42, 17/18-25	Paraphrase
Aḥ 3	*K 1 (ganze Qaṣīde)	Imitation
Aḥ 9	K 14	Paraphrase
Aḥ 37	*Z 15 (ganze Qaṣīde)	Imitation

Die wichtigsten Kennzeichen von Zitation, Paraphrase und Imitation sind in nachstehender Übersicht verzeichnet. Zur genaueren Charakterisierung verweise ich auf die jeweiligen Interpretationen zu den Gedichten.

	Zitation	Paraphrase	Imitation
betroffen ist:	einzelne Verse	ein Abschnitt	die ganze Qaṣīde
übernommen werden:			
- der Wortlaut	ja	selten	gelegentlich
- Inhalt und Aufbau	nein	ja	teilweise
- Metrum und Reim	nein	nein	ja

Selbstverständlich wird die Untersuchung zahlreicher noch zu entdeckender Fälle unser Verständnis dieses Phänomens noch vertiefen. Doch schon jetzt läßt sich zur altarabischen Dichtung festhalten:

„Die Poesie ... ist geselliger Natur, die Dichter stehen in sichtlicher Berührung unter sich im Leben und in der Kunst, beziehungsvolle Fäden schlingen sich durch ihre Werke.“<sup>57</sup>

Auch dieses Zitat stammt wieder von einem Romanisten. Die ausgelassenen Wörter der ersten Zeile lauten: „(die Poesie) der Troubadours“. Immer wieder üben sich die altarabischen Dichter,

57 Friedrich Diez, zit. nach Gruber: Dialektik 4.

genau wie die Troubadours, in der „Kunst des ‚Umschmiedens‘ der ‚poetischen Eisen‘ anderer“<sup>58</sup>. Dies tun sie, um sich selbst in eine bestimmte dichterische Tradition zu stellen, sich als jemand zu erweisen, der es seinen Meistern gleichtun, ja sie sogar übertreffen kann, zuweilen auch (Huṭ 3, Aḥ 37), um die Adressaten ihrer Gedichte in Beziehung zu den Adressaten der Vorlagegedichte zu bringen, und schließlich ganz einfach deshalb, um bei ihrem Publikum Freude, Erstaunen und Bewunderung zu erwecken.

### 12.5 Zweck und Sinn

Die Themen der altarabischen *qariḍ*-Dichtung lassen sich grob in zwei Gruppen einteilen: *zweckhafte* und *zweckfreie*. Erstere, wie Spott, Herausforderung, Drohung, Dank, Vertragsangebot oder auch Preis eines Fürsten oder eines Mitglieds der Stammesaristokratie oder eine Entschuldigung etc. – all diese Themen sind sowohl Gegenstand monothematischer Gedichte („Kundgebungs-“ oder „Botschaftsgedichte“) als auch Gegenstand des Schlußteils der polythematischen Qaṣīde. Der Zweck dieser Gedichte bzw. Gedichtteile ist gleichzeitig ihr *Sinn*. Ein Ansatzpunkt zur Interpretation ist – falls der historische Hintergrund einigermaßen bekannt ist – nicht schwer zu finden.

Vor größere Schwierigkeiten stellen uns die *zweckfreien* Themen wie der Nasīb, die Kamelbeschreibung, die Pferdebeschreibung mit der Jagdschilderung und schließlich die Tierepisoden. Sie richten sich nicht direkt an einen Adressaten, sie sind meist aus keinem bestimmten Anlaß entstanden, durch sie wird keine unmittelbar den Worten abzulesende Botschaft übermittelt. Außerdem kommen sie nie allein vor, sondern stets im Rahmen der Qaṣīde, meist zusammen mit einem oder mehreren zweckhaften Themen. Die zweckfreien Themen sind zumeist wesentlich stärker konventionalisiert als die zweckhaften. Da es nun nicht der Sinn einer Kamelbeschreibung sein kann, den Hörer über das Aussehen eines Kamels oder der einer Onagerepisode, den Hörer über das Verhalten der Onager aufzuklären, ist der Sinn dieser zweckfreien Themen anderswo zu suchen.

Ehe man aber versucht, für Nasīb, Tierepisoden etc. einen all-gemeingültigen Sinn zu suchen, muß man sich stets vor Augen halten, daß all diese zweckfreien Themen nur als *Teile* längerer Qaṣīden

---

<sup>58</sup> Gruber: Dialektik 256.

existieren. Dabei kann z.B. die Onagerepisode mit praktisch allen möglichen Schlußteilen kombiniert werden: mit Selbstlob (z.B. IQ 4, RbM II), Stammeslob (z.B. bMuq 22, L 15), Spott (*hiğā'*, z.B. DbD, Aḥ 3), Triumph, Drohung, Herausforderung (z.B. L 12, K 17), Auf-forderung zu etwas (Z I), Dank (HbH), Lob (z.B. A 1, Bi), Entschul-digung (N 6, N 75), Trauer (*riṭā'*, N 14), oder mit Kombinationen davon (z.B. LM, RbM I). Schließlich kann die Onagerepisode auch allein den Schluß bilden (z.B. Aus, K 7, Š 6).

Geht man nun einerseits davon aus, daß die Onagerepisode in allen Gedichten in irgendeinem wie auch immer gearteten inhaltlichen Zusammenhang mit dem Rest des Gedichts stehen muß, andererseits davon, daß der Onagerepisode ein bestimmter Sinn innewohnt, der überall gleich bleibt, wird man schnell auf Schwierigkeiten stoßen. Ein tieferer Sinn der Onagerepisode, der zu all den genannten Schluß-themen gleichermaßen paßt, läßt sich nicht finden!

An dieser Tatsache sind viele strukturalistische und tiefenpsycho-logische Deutungsversuche der Qaṣīde gescheitert. Da prinzipiell jedes zweckfreie Thema mit jedem zweckhaften kombiniert werden kann und in den meisten Qaṣīden jeweils mehrere von einer oder beiden Sorten vereinigt werden, entsteht eine Vielzahl von Qaṣīden-formen mit einer großen Vielfalt von Zwecken, Stimmungen, Erlebnis-inhalten und Aussagen, die sich niemals - es sei denn durch stärkste Reduzierung und damit Trivialisierung - auf eine einzige Grundidee reduzieren lassen<sup>59</sup>.

Die oben aufgestellte Prämisse, die Onagerepisode stünde in engem inhaltlichem Zusammenhang mit dem Rest der Qaṣīde, d.h. Onagerepisode und Restqaṣīde ergäben zusammen stets einen tiefe-ren, einheitlichen Sinn, ist somit aufzugeben. So stellt sich schließ-lich die Frage, ob denn der Onagerepisode überhaupt ein „tieferer“ Sinn innewohnt.

Wenn in den Gedichten einer uns zeitlich und kulturell fern-stehenden Zivilisation immer wieder von Tieren die Rede ist, die sich noch dazu immer wieder mit sexuellen Dingen beschäftigen, ist dies natürlich eine Herausforderung für die verschiedenen struktura-

---

59 Vgl. die Diskussion solcher Ansätze bei Wagner: Grundzüge I 155-160; auch die älteren Deutungsversuche der Qaṣīdenform durch G. Richter und A. Bloch scheitern an der Vielzahl der vorkommenden Themenkombinationen, vgl. ebd. S. 79-82.

listischen, psychologischen oder mythologischen Interpretationen<sup>60</sup>. Solche Deutungen lösen aber in der Regel nur Probleme, die es gar nicht gibt und schieben den Dichtern Motivationen unter, die sie nie hatten. Für das Vorkommen all dieser Motive in der altarabischen Dichtung gibt es stets eine sozusagen „natürliche“ Erklärung, die in ihrer Banalität zwar nicht die Faszinationskraft der vermeintlich tiefbohenden Theorien erreicht, dafür die größere Plausibilität für sich hat.

Die naheliegende Frage, warum ausgerechnet Onager, Antilopen und Strauße zu Episodentieren im Kamelvergleich geworden sind, ist schon weiter oben beantwortet worden: Es sind dies die drei einzigen Arten bodenlebender Wildtiere Arabiens, die ein Kamel sowohl an Schnelligkeit als auch an Ausdauer übertreffen<sup>61</sup> und damit einen hyperbolischen Vergleich mit dem Kamel möglich machen. Wenn es denn schon solche Tierepisoden gibt, *muß* es auch Onagerepisoden geben. Gäbe es keine solchen, sondern nur Oryx- und Straußenepisoden, wäre dies allerdings eine erklärungsbedürftige Tatsache.

Fragt man weiter, warum die Onager gerade so und nicht anders geschildert werden, ist die Antwort wiederum recht einfach: Es werden so gut wie alle darstellbaren Verhaltensweisen der Tiere irgendwann angesprochen: das stundenlange Stillstehen, das Fressen, das sich Beknabbern, das sich auf dem Boden Wälzen, das Abwehren der Fliegen, das Urinieren etc. Das Erstaunliche ist hier wiederum nicht das Fehlen irgendeiner Verhaltensweise, sondern gerade die Vollständigkeit der Schilderung, die sich wiederum erklärt aus dem Bestreben der Dichter, das altbekannte Thema zwar zum x-ten Mal, aber dennoch originell zu gestalten.

Nun gehören aber all die genannten Verhaltensweisen nicht gerade zum Spektakulärsten, was das Tierreich zu bieten hat, zumal sich die den Dichtern bestens bekannten Pferde in all diesen Dingen kaum anders verhalten als die Onager. Das bei weitem aktionsreichste und aufregendste Schauspiel bieten diese Tiere aber fraglos dann, wenn der Hengst versucht, seine Stuten zu decken. Das Sexualverhalten ist zugleich (vom nicht unmittelbar beobachtbaren Territorial-

---

60 So z.B. Abu-Deeb: *Structural Analysis*, zu ihm vgl. Wagner wie Anm. 58 und hier Teil II, Interpretation von LM.

61 Vgl. oben S. 60f.; El Tayib: *Pre-Islamic Poetry* 55 nimmt für die Tierthematik der Episoden „some origin in pre-Islamic religion“ an, aber dafür gibt es doch nicht die allergeringsten Anzeichen!



verhalten abgesehen) dasjenige, in dem sich Onager am meisten von den Pferden unterscheiden. Es ist also wiederum allzu natürlich, wenn die Dichter dem turbulenten Paarungs- und Treibeverhalten besondere Aufmerksamkeit schenken. Nicht die Erwähnung des Sexualverhaltens ist mithin erklärungsbedürftig, sondern die Tatsache, daß die Dichter das überaus langweilige stundenlange Dastehen mit angewinkeltem Hinterbein so hingebungsvoll zu schildern verstanden.

In einem Punkt hat allerdings doch eine bewußte Auswahl stattgefunden. In den Onagerepisoden wird nicht der gesamte Jahreslauf, sondern nur ein Ausschnitt behandelt. Dieser Ausschnitt beginnt während der „Frühjahrsweide“ (und damit nach den Hengstkämpfen, die sicherlich guten Stoff für ausführliche Schilderungen gegeben hätten, so aber immer nur beiläufig erwähnt werden) und endet mit der Wanderung zu den Tränken des Hochsommers. Während dieser Zeit leben die Tiere territorial in gemischtgeschlechtlichen Gruppen und vollzieht sich die Paarung. Vor allem aber bietet der Gegensatz zwischen dem sorgenfreien Leben im Winter und Frühling und dem Hochsommereinbruch reiche gestalterische Möglichkeiten. Die Szene an der Tränke erlaubt schließlich die Einführung des Jägers und eröffnet weitere Gestaltungsmöglichkeiten

Es sind also zum einen rein literarische Gründe, die für eine solche Auswahl ausschlaggebend waren, zum anderen aber ist auch das Bestreben zu nennen, jene Aspekte aus dem Leben der Tiere auszuwählen, die mit dem Leben der Hörer in irgendeiner Beziehung stehen. Den Aufbruch zu den Tränken des Hochsommers aber vollziehen die Onager zur selben Zeit, zu der die Beduinen sich zu den Sommerquartieren aufmachen. So erlaubt die Onagerepisode, Probleme und Mühsale zu schildern, die den Menschen nicht fremd sind. Und solche Parallelen erlauben es dem Dichter wiederum, allgemein menschliche Erfahrungen wie Gefahr, Strapazen und Entbehrungen, existentielle Bedrohung, Wandel des Geschicks, den Zwang, sich auf neue Situationen einzustellen, sich von Vergangenen loszureißen und entschlossen Entscheidungen zu treffen und was dergleichen mehr ist, auf eine dem Hörer nachvollziehbare Weise dichterisch am Beispiel des Onagers umzusetzen.

Die Onagerepisode ist nicht mehr – aber auch nicht weniger – als ein literarisch sehr ergiebiger Stoff, der es dem Dichter ermöglicht, verschiedene Konflikte und Situationen zu gestalten, die seine Zuhörer interessieren und in denen sie eigene Erfahrungen wiederfinden, was ja die Voraussetzung für ausnahmslos jeden erfolgreichen

literarischen Stoff zu allen Zeiten war und ist. Viel weiter wird man kaum verallgemeinern dürfen. Die einzelnen Ausformungen der Geschichte sind viel zu verschieden, als daß sie sich auf einen Nenner bringen ließen oder eine einheitliche Interpretation ermöglichen würden. Nicht einmal die *Dramatis personae* lassen sich ohne weiteres mit positiven oder negativen Vorzeichen versehen. Selbst bei ein und demselben Dichter, ja manchmal in einem einzigen Gedicht, ist der Hengst einmal der fürsorgliche Führer seiner Herde (L 11/32ff.), ein andermal der rücksichtslose Rüpel (L 11/41), ist er einmal sozusagen „hart aber gerecht“ (LM), ein andermal ein Plagegeist (L 4). Ist die Stute einmal halbwegs folgsam (LM, L 15), so ist sie dem Hengst ein andermal ebenso ungehorsam (LM 26, L 4).

Der Hengst ist die Hauptfigur der meisten (nicht aller!) Episoden. Aber ist er dort auch immer der positive Held, mit dem sich der Dichter identifizieren will? Auch hier kann die Antwort nur unentschieden sein. Der alle Widerstände überwindende Hengst L 35 ist sicher parallel zum Dichter zu sehen, der sich im Schlußteil ganz ähnliche Eigenschaften beilegt. Mit dem brutalen und herzlosen Familientyrann A 1 will sicherlich weder der Dichter noch der gepriesene Fürst gleichgesetzt werden. Aber wie sollte sich die Onagerepisode auf einen Nenner bringen lassen, wenn nicht einmal der Nasīb, der allerkonventionellste Teil der Qaṣīde, nicht immer melancholisch und traurig ist (vgl. L 12, K 6, K 14) und sogar eine traurige Mufaḥḥara vorkommt (K 13)!

Fassen wir zusammen: Die 83 Onagerepisoden des Korpus sind so verschieden, wie 83 Gestaltungen ein und desselben, nicht allzu vielschichtigen konventionellen Stoffes nur sein können. Einen einheitlichen Sinn haben sie nicht. Eine Aussage wie „die altarabischen Dichter wollten mit der Onagerepisode dies und jenes ausdrücken“, ist unmöglich. Die Onagerepisoden haben weder eine einheitliche Stimmung noch sind ihre Personen einheitlich mit positiven oder negativen Vorzeichen versehen. Die Onagerepisode war zunächst nicht mehr als ein Stoff, aus dem der Dichter machen konnte, was ihm passend schien.

Wenn die Onagerepisode aber keinen tieferen Sinn hat, warum haben sich die Dichter dann überhaupt damit abgegeben? Schauen wir uns auf der Suche nach einer Antwort eine ganz durchschnittliche Qaṣīde eines ganz durchschnittlichen Dichters an, diejenige des Dirār b. Ḍabba. Sie beginnt mit fünf Nasībversen (V. 1-5). Das Trostmotiv leitet zur Erwähnung des Kamels über (V. 6), das mit dem Onager

verglichen wird (V. 7). Die anschließende Onagerepisode, ein wiederum ganz durchschnittliches Stück dieses Genres, nimmt mit 14 Versen (V. 7-20) immerhin mehr als ein Drittel des ganzen Gedichts ein. Ein Überleitungsmotiv B (V. 21) leitet zum Schlußteil über, einem *hiğā'* auf die Banū Ḥurṭān. Der Zweck dieses Gedichts kann kein anderer gewesen sein, als die Banū Ḥurṭān zu schmähen, denn jede Interpretation einer ganzen Qaṣīde kann nur von hinten her, vom Schlußteil her erfolgen, in dem uns der Dichter Zweck und Anlaß mitteilt. Schließlich hat Ḍirār den Zweck der Qaṣīde selbst deutlich ausgesprochen: Er habe, so dichtet er im Schlußvers, den Banū Ḥurṭān hiermit ein weithin sichtbares Brandzeichen auf die Nase gedrückt. Mit anderen Worten: Er hofft, diesen Stamm durch seinen Spott ein für allemal diskreditiert zu haben.

Nun gehören die Banū Ḥurṭān gewiß nicht zu den bedeutenden Stämmen Arabiens, und man mag fragen, wer außer den Banū Ḥurṭān selbst und deren Nachbarn sich wohl für die Banū Ḥurṭān und deren angebliche Schlechtigkeit interessiert haben könnte! Wir haben oben die Frage aufgeworfen, warum sich Generationen von Arabern immer wieder für die altbekannte Onagergeschichte interessiert haben und geantwortet, daß es eine Schicht von Dichtungskennern gegeben hat, die sich am Spiel von Auswahl und Variation althergebrachter Formeln, Motive, Vergleiche etc. erfreut hat und die nicht müde wurde, immer neue originelle Spiegelungen und Abwandlungen der Tradition zu goutieren. So ist es denn naheliegend, daß das Interesse an der Onagerepisode, oder sagen wir allgemein: an der künstlerischen Gestaltung der Qaṣīde, viel größer war als das an den Banū Ḥurṭān. Jedenfalls hat eine ganze Qaṣīde wesentlich mehr Wirkung als ein bloßes Zweckgedicht. Ḍirārs Rechnung ist aufgegangen. Obwohl seine Qaṣīde kein überaus bedeutendes Meisterwerk ist, nehmen wir doch noch heute nach dreizehnhundert Jahren die Schändlichkeiten der Banū Ḥurṭān zur Kenntnis. Hätte er nur den *hiğā'* gedichtet, wäre das Gedicht schon zu seiner Zeit kaum zur Kenntnis genommen worden, geschweige denn aufgeschrieben und bis in unsere Tage überliefert worden. Irgendeinen tieferen Sinn hat die Onagerepisode in Ḍirārs Gedicht nicht. Ein inhaltlicher Zusammenhang zum Rest der Qaṣīde ist nicht erkennbar. Trotzdem hat sie eine klar erkennbare Funktion: Erst durch sie (und den Nasīb) wird das Gedicht zu einer längeren Qaṣīde und damit zu einem Kunstwerk. Erst in der Onagerepisode, die in der Tat nichts weiter als ein Stück *l'art pour l'art* in einem zweckgerichteten Gedicht ist, kann Ḍirār seine poetische

Könnerschaft zeigen. Und damit bekommt die Onagerepisode, wenn auch auf ganz anderer Ebene als zunächst erwartet, doch einen ganz gedichtspezifischen Sinn: Allein die Fähigkeit, ein solches Gedicht zu verfassen, ist Beweis genug der eigenen *muruwwa*<sup>62</sup>. Das Gedicht Dirārs enthält zwar keine (Selbst- oder Stammes-) Mufāhara. Die Onagerepisode (samt dem Nasīb selbstverständlich) ist aber allein Mufāhara genug, um die eigene Fähigkeit zu demonstrieren und die Überlegenheit über die geschmähten Banū Ḥurṭān glaubhaft werden zu lassen.

In ähnlicher Weise ist die Onagerepisode in vielen anderen Gedichten zu interpretieren, wo sie aber oft stilistisch, stimmungsmäßig und z.T. auch inhaltlich besser in die Gesamtqaṣīde eingebettet ist. Eine Siegesbotschaft (L 12), der Dank an einen anderen Stamm (ḤbḤ) und jede andere der vielen unterschiedlichen Mitteilungen, die uns die Dichter machen, gewinnt mehr Gewicht, wenn sie im Rahmen einer Qaṣīde ausgesprochen wird, wenn sie Teil eines vollgültigen Kunstwerks ist. Auch für den Adressaten hat eine Qaṣīde mehr Gewicht als ein bloßes Zweckgedicht. Der Empfänger eines Lobgedichts wird sich nicht nur von den Phrasen des Madiḥ geschmeichelt fühlen, sondern allein schon durch die Mühe und die Kunstfertigkeit, die der Dichter aufgewandt hat. Schließlich wird der Gepriesene wohl wissen, daß die Kunstfertigkeit des Dichters mehr zu seinem Ruhm beitragen kann als so manche eigene Tat.

Qaṣīden der genannten Art, deren Zweck und Sinn nur allzu offensichtlich sind, werden von Interpreten, die nach Tieferem schürfen, geflissentlich gemieden. Weiterreichenden Spekulationen setzen dagegen jene Qaṣīden, deren Schlußteil eine Mufāhara bildet, wesentlich weniger Schwierigkeiten entgegen. Und so ist es kein Zufall, daß sich solche Spekulationen immer an den Mu'allaqāt des Imra'āl-qais und des Labīd<sup>63</sup> oder an der *lāmiyya* des Šanfarā entzünden.

Der Fahr nimmt insofern eine Zwischenstellung zwischen zweckfreien und zweckhaften Themen ein, als zunächst weder ein Anlaß noch ein Adressat für das Gedicht erkennbar werden, andererseits aber doch ein erkennbarer Zweck verfolgt wird. Dieser Zweck ist – egal, ob es sich um Selbst- oder Stammesfahr handelt – die Bestätigung der aristokratischen Wertordnung in der Darstellung, wie man

62 Vgl. Montgomery: Dichotomy 6.

63 Vgl. auch Wagner: Grundzüge I 155; diese beiden Mu'allaqāt sind (außer der des ʿArafa mit ihrer Kamelbeschreibung) die einzigen Mu'allaqāt, die keinen direkten Anlaß erkennen lassen!

selbst bzw. man selbst als Repräsentant des Stammes dieses Ideal optimal verkörpert<sup>64</sup>.

Diesen Zweck erreicht der Dichter auf zweifache Weise. Zunächst, indem er einschlägige Eigenschaften und Taten schildert, zum anderen aber wiederum durch den Beweis seiner dichterischen Meisterschaft, ein Aspekt, auf den J.E. Montgomery nachdrücklich hingewiesen hat:

„One aspect of *muruwah* ... is that it comprehends the pre-Islamic conception of poetry: the poet's ability to compose *qaṣā'id* and to use language, metre and rhyme are constituents of competitive virtue.“<sup>65</sup>

Dies gilt natürlich für alle Teile aller Qaṣiden, aber in keinem anderen Qaṣidentyp entsprechen sich der ausgesprochene Zweck und die omnipräsente Aufgabe der Dichtung, nämlich „providing the artistic expression of *muruwah*“<sup>66</sup>, so sehr wie in Qaṣiden mit Fahr-Schluß. So ist es nur natürlich, daß der Fahr in besonderer Beziehung zu den zweckfreien Themen der Qaṣide steht. Zunächst sind viele im Fahr gestaltete Motive stärker konventionsgebunden als die anderen Schlußteilthemen und erlauben damit auch eine intensivere künstlerische Durchgestaltung. Dann aber ist gerade der Fahr selbst der Ort, in dem viele der zweckfreien Themen ihren eigentlichen und ursprünglichen Platz haben:

„However descriptions are also an important component of the so-called *Schlussstil* section, especially of the eulogistic and self-vaunting type, thereby indicating that these descriptions do have an ulterior purpose - they are an implicit form of *fakhr* and *madiḥ*.“<sup>67</sup>

Nicht nur implizit, muß man hinzufügen, denn ein Dichter wie Muzarrid bezeichnet seine Fähigkeit, eine Jägerepisode zu dichten, ganz explizit als Beweis seiner Fähigkeiten und nimmt deshalb eine solche Episode in seinen Fahr auf<sup>68</sup>. Die letzte Konsequenz daraus ist schließlich der Schritt, den Fahr ganz durch eine Episode zu ersetzen. Solche Gedichte, die nur oder fast nur aus Nasīb und *waṣf* bestehen, sind mehrfach im Korpus vertreten<sup>69</sup>.

64 Vgl. Jacobi: GAP II 27, Montgomery: Dichotomy 5.

65 Montgomery: Dichotomy 6.

66 Ebd.

67 Montgomery: Dichotomy 4.

68 Vgl. Bauer: Muzarrids Qaṣide.

69 Vgl. oben S. 69f.

Halten wir also fest: Die Onagerepisode hat keinen allgemeingültigen Sinn. Sie ist, wie andere zweckfreie Themen der altarabischen Dichtung auch, zunächst nur Material, ein Stoff – ein Stoff allerdings, der sich im Lauf der Zeit als ergiebig und vielschichtig erwiesen hat. Wie andere zweckfreie Themen bekommt die Onagerepisode ihre Bedeutung erst in ihrer jeweiligen konkreten Ausformung, dort aber in zweifacher Hinsicht:

1. als Bestandteil der Qaṣīde, der sie durch ihren künstlerischen Wert Gewicht verleiht und der die Onagerepisode – zumindest von guten Dichtern – auch einfühlsam angepaßt wird: durch Auswahl und Gewichtung der Motive, die Gestaltung der Stimmung und durch sprachliche und stilistische Parallelen. Gute Dichter verstehen es durchaus, ihrer Onagerepisode in diesem Zusammenhang eine *tiefe* Aussage zu geben. Für die sorgfältig durchdachten Episoden der großen Dichter (z.B. AbQ, Labīd generell, K 13, aḏ 1 etc.) gilt ohne Einschränkung die Feststellung Ullmanns, daß die „hohe sprachliche Kunst der frühen Dichter ... kein leeres Wörtermachen (ist). Kaum je steht der Inhalt hinter der Form zurück. Vielmehr ist die Aussage oft von einer ergreifenden Tiefe“<sup>70</sup>. Die besten Episoden unseres Korpus sind ausnahmslos Belege dafür, daß die altarabischen Dichter durchaus in der Lage waren, Erfahrungen, Gefühle und Konflikte auf eine Weise zu gestalten, die auch uns Heutige durch alle Konventionalität hindurch emotional anzusprechen vermag. Auch jene Art subjektiv nachvollziehbarer „Tiefe“ ist also in der altarabischen Dichtung durchaus vorhanden. Dieser Aspekt ist die wichtigste Ergänzung zur Charakterisierung der altarabischen Dichtung als Spielart einer *poésie formelle*.

2. als Bestandteil der Texttradition, also durch Bezugnahme auf die Tradition, d.h. alle anderen bekannten Onagerepisoden. Durch Auswahl aus und Abwandlung der Tradition beweist der Dichter seine Kunstfertigkeit und seinen Wert, seine *muruwwa*. Dem aristokratischen Publikum ist es vergönnt, an diesem Spiel teilzuhaben. Durch ihre Kennerschaft, ihre Fähigkeit, die Worte des Dichters, seine Anspielungen, seine Abwandlungen der Tradition zu erkennen und sein Gedicht beurteilen und bewerten zu können, erleben auch die Zuhörer eine Wertsteigerung, vollziehen sie die Identifikation mit dem Dichter, ja letztlich mit der gesamten Dichtungsgemeinschaft und erleben

---

70 Ullmann: Wolf 136.

damit gleichzeitig die Zugehörigkeit zu einer Wertegemeinschaft und somit eine Bestätigung und Erhöhung ihrer eigenen Werte. Die alt-arabische Dichtung gehört damit einem in aristokratischen Gesellschaften verschiedenster Kulturkreise immer wieder entstandenen Typus an, für den gilt:

„Wo der einzelne Dichter vornehmlich Sprecher einer Gruppe ist, die zugleich sein Publikum darstellt, ergibt sich in allen Bereichen des Inhaltlichen und Formalen notwendig ein codehaftes Dichten, das harmoniestiftend wirkt und dessen Funktion u.a. darin besteht, kollektive Einvernehmlichkeit und Selbstbestätigung erlebbar zu machen, ein gemeinsames Lebensgefühl ... zu formulieren bzw. zu fordern.“<sup>71</sup>

Das Grundprinzip der künstlerischen Arbeit vor allem an den zweckfreien Themen der Qaṣīde heißt *Auswahl und Variation*: Aus der Tradition wählt der Dichter die ihm für seinen Zweck am geeignetsten erscheinenden Themen und Motive aus und variiert sie sodann derart, daß der Hörer den Bezug zur Tradition erkennt, sich aber zugleich an Neuartigkeit und Originalität der aktuellen Gestaltung erfreut. Auch die einzelnen Stilmittel bis hinunter zu Metonymie und Formel wählt der Dichter aus dem Vorrat, den ihm die Tradition zur Verfügung stellt, aus und erweckt sie durch Variation zu neuem Leben.

Die Folge davon ist zum einen, daß die altarabische Poesie konventionell ist in dem Sinne, daß dieselben Themen und Motive über Jahrhunderte hinweg jeweils hunderte Male wiederholt werden, zum anderen, daß die altarabische Poesie originell ist in dem Sinne, daß „no two *qaṣīdahs* are identical in the treatment of topics, motifs and technical devices and any normative approach to the structure of the *qaṣīdah* ought to be abandoned“<sup>72</sup>.

Ersteres hat zur Folge, daß neue Themen nur schwer Eingang in den traditionellen Kanon finden. Ullmann hat uns das Entstehen einer solchen neuen Tradition vor Augen geführt („Das Gespräch mit dem Wolf“), aber dergleichen bleibt doch die Ausnahme. Selbst Muzarrid hat sich, um zu beweisen, daß er schlichtweg über alles dichten kann, ein nur scheinbar unkonventionelles Thema (die Jägerschilderung) ausgesucht. Nöldeke hat sehr beklagt, daß die Dichter immer nur Onager, Antilopen, Strauße und allenfalls noch Flughühner schildern, aber nie Springmäuse, Klippdachse und Geparden<sup>73</sup>. So bedauer-

71 Rieger: Mittelalterl. Lyrik Frankreichs II 293.

72 Montgomery: Dichotomy 6.

73 Vgl. Nöldeke: Mo'all. I 3f.

lich das für uns Heutige in der Tat ist, man kann es den alten Arabern nicht zum Vorwurf machen. Eine Springmausepisode hätte die Zuhörer allenfalls befremdet, und der Dichter hätte mit einer Springmausepisode viel weniger ausdrücken können als mit einer Onagerepisode. Er hätte keine Konnotationen hervorrufen können, keine Anspielungen machen, keine Vorbilder nachahmen und übertreffen können, kurz: eine Springmausepisode hätte keine kommunikative Kraft gehabt, sie hätte für den Zuhörer keine andere und damit keine tiefere Bedeutung gehabt als den bloßen Wortlaut. Die Springmaus wäre sozusagen nackt vor dem Zuhörer gestanden: sie hätte nichts anderes bedeutet als eine Springmaus – aber was hat den Arabern eine Springmaus bedeutet?<sup>74</sup> Natürlich, geschickt eingeführt und begründet hätte ein Dichter auch eine Springmausepisode bringen können, so wie es ja auch Kamelhengstepisoden oder Löwenepisoden (Abū Zubaid aṭ-Ṭā'i), Schilderungen von Perlentauchern etc. gibt, aber all diese Stoffe haben sich als offensichtlich nicht ergiebig genug erwiesen, um eine Tradition entstehen zu lassen, die wiederum genügend Eigendynamik entwickelt hätte, um diese Stoffe zu konventionellen werden zu lassen.

Konventionalität bedeutet aber nicht Einförmigkeit:

„The poets of the *Jāhiliyya* were not slaves of convention, rather the stock of materials available were their tools which they frequently manipulated.“<sup>75</sup>

Konventionell sind in der Tat nur die Stoffe einerseits und das sozusagen stilistische Handwerkszeug (Metonymien, Vergleiche, Formeln etc.). Aber die „wiederholte Verwendung desselben Stoffes oder Motives sollte man auch bei der arabischen Poesie nicht als Stereotypie geringschätzig abtun“<sup>76</sup>, zumal wir gesehen haben, daß die Konvention für die altarabischen Dichter keine Beschränkung, sondern eine Erweiterung ihrer Möglichkeiten darstellt. Bei der

74 Dergleichen ist der neuzeitlich-abendländischen Dichtung keineswegs fremd. So haben sich die Dichter der Romantik ein ums andere Mal in Müllerstöchter verliebt, wie überhaupt Müller und Mühlen in der romantischen Dichtung (und den dadurch inspirierten Volksliedern) eine ganz große Rolle spielen. Müllerstöchter hatten eine literarische Tradition. Mit ihnen verband der Hörer bestimmte Konnotationen, mit Metzgerstöchtern dagegen nicht. Deshalb hätte eine Metzgerstochter immer nur eine Metzgerstochter bedeutet, und deshalb kommt in der romantischen Dichtung auch keine Metzgerstochter vor.

75 Montgomery: Dichotomy 6.

76 Ullmann: Wolf 135.



Untersuchung des „Gesprächs mit dem Wolf“ kam Ullmann zu dem Schluß:

„Die Wolfsepisode ist etwa zwanzig Mal gestaltet worden, aber jedes Gedicht trägt ein ganz eigentümliches Gepräge, durch das es sich von den anderen neunzehn Gedichten abhebt.“<sup>77</sup>

Die Untersuchung von 83 Onagerepisoden führt zu genau demselben Schluß. Würde man das bloße Handlungsgerüst der Episoden in knapper Prosa nacherzählen, fänden sich nur wenige verschiedene Episoden. Und dennoch gleicht keine Episode der anderen, sind alle Episoden so sehr voneinander verschieden, daß man die *bewußte* Nachahmung eines Vorbilds unschwer erkennen kann. Aber auch eine solche Nachahmung ist wieder ein ganz eigenständiges Kunstwerk<sup>78</sup>. *Originalität* war zweifellos eine der Hauptanforderungen an den alt-arabischen Dichter. Um ihr gerecht zu werden, standen ihm eine Fülle von Mitteln zur Verfügung, aus denen der Dichter jene auswählte, die ihm die für seine Zwecke geeignetsten zu sein schienen. So hat auch jede Episode des Korpus ihre *differentia specifica*, durch die sie in ganz besonderem Maße gekennzeichnet wird, gewissermaßen ihren „Fingerabdruck“. Am Ende dieses Kapitels habe ich, ganz grob vereinfacht, die jeweils herausragendsten Besonderheiten aller 83 Episoden kurz zusammengestellt. Die Tabelle soll zwar nicht mehr sein als eine Art Register zu den Episoden, zeigt aber doch, von welcher Fülle von Gestaltungsmöglichkeiten die Dichter Gebrauch gemacht haben und welche Vielzahl von Ideen und Überraschungen sie auf Lager hatten. Eine Erfahrung, die ich während der Arbeit an altarabischen Gedichten immer wieder machen mußte, war: Es gibt in der altarabischen Dichtung fast nichts, was es nicht gibt.

So sehr sich die Episoden in ihrer Art unterscheiden, so sehr unterscheiden sie sich auch in ihrer Qualität<sup>79</sup>. Während der eine oder andere nur mühsam mit der selbstgestellten Aufgabe fertig geworden ist, haben andere Dichter Kunstwerke geschaffen, die über die Zeiten hinweg ihre Wirkung nicht verfehlen. Dichter wie (um meine fünf persönlichen Favoriten zu nennen) ‘Amr b. Qamī’a, al-A‘šā, Labīd, aš-Šammāḥ und Dū r-Rumma haben Weltliteratur geschaffen, die, wenn wir nur geduldig hinhören, auch nach eineinhalb Jahrtausenden noch zu uns sprechen kann.

77 Ullmann: Wolf 135.

78 Dieselbe Erfahrung ebd.

79 Vgl. wiederum ebd. 138.

## Verzeichnis der wichtigsten Eigentümlichkeiten der Episoden

1. AbQ: Symmetrie im Aufbau, Jagdteil mit „Familienszene“, Lautfiguren
2. IQ 4: Metonymik, Parallelismus
3. IQ 10: Beschreibungen (Schwänze)
4. IQ 34: Beschreibungen, Reim
5. Aus: Aufbau, Beschreibungen (Jäger, Tränke), Vergleiche, Lautfiguren
6. Bi: Motivauswahl, Aufbau, Lautfiguren
7. Z I: originelle Einzelverse, Antithesen
8. Z II: verschiedene Einzelheiten
9. Z III: Metonymien, Lautfiguren
10. N 6: Einleitungsvers
11. N 14: Lautfiguren, Motivwahl, Komposition, Antithese
12. N 75: sukzessiver Auftritt der Dramatis personae, Vergleiche
13. A 1: Metrum, „Qaside ohne Halbverszäsur“, Personenkonstellation, Einbettung der Episode, Lautfiguren
14. A 15: AbQ-Paraphrase, Vorausschau auf Jäger, Lautfiguren
15. A 21: Lautfiguren, Wurzel- und Morphemtypwiederholungen, Beziehung Hengst-Stuten
16. A 65: Lautfiguren
17. LM: „beschaulich-philosophischer Ton“, explizite „Moral“, Komplementärschlüsse, Lautfiguren, Bišr-Zitate
18. L 4: Metrum, Motivwahl, Subjekt-Objekt-Wechsel, Antithesen, Vergleiche
19. L 11: Geschreisschilderung mit Säufervergleich
20. L 12: „Telegrammstil“, keine Krise, keine Schwierigkeiten zu überwinden
21. L 15: Vergleiche
22. L 35: Thematik (Hengst, Hochsommereinbruch), Ortsnamen
23. K 6: Vergleiche, Reimwörter
24. K 7: klarer, spannender Aufbau, Frösche, Halbverszäsur, Lautfiguren
25. K 13: „ewige Wiederkehr des Gleichen“, Frustrationen, Hengstbeschreibung
26. K 14: Metrum, deshalb: deskriptiv; Embryonen, handlungsunabhängige Jägerbeschreibung, Wurzelwiederholungen, Lautfiguren, Einleitungsverse
27. K 17: Vergleiche
28. K 29: (Vergleiche)
29. RbM I: prägnanter Aufbau
30. RbM II: ruhiger Ton, Lautwiederholungen
31. DbD: Metaphern
32. Mut: „Genreszene“, Thematik (Beschützen und Begatten der Stuten), Einleitungsvers
33. aTQ: Vergleiche, imaginierte Tränke, verschiedene Einzelheiten
34. HbH: Kürze, Tränkebeschreibung
35. 'AbT: Kürze, nur Stute, Jagd, verschiedene Details
36. HuT 3: Imitation von N 14
37. HuT 102: hübsche Kurzepisode, Lautfiguren
38. bMuq 16: Vergleiche (z.T. „exotisch“), phonologische Stilmittel
39. bMuq 22: gut gegliederte Langepisode

40. bMuq 29: Anfang der Vegetationsperiode, Beschreibungen
41. bMuq 30: Hengst im Hochsommer: „Hochsommerepisode“, Imperfekt und *fa“āl*
42. Š 1: wirkungsvoller, klarer Aufbau, *fa-‘awradahā* i.d. Mitte, Reim
43. Š 2: Beginn der Vegetationsperiode, Beschreibungen (Skarabäus), Vgl., Reim
44. Š 6: Einleitungsformel (2 Verse), klare Gliederung, (Reim)
45. Š 7: äußerste Kürze (Langepisode in 7 Versen)
46. Š 8: „Bogenepisode“, Reim
47. Š 10: Kurzepisode aus Sicht der Stuten, Aufhänger für Adlerepisode
48. Š 11: Reim
49. Š 13: Reim, Gliederung (4 x 2 Verse, abwechselnd von Hengst u. Stute)
50. Š 14: nur Stuten, auf Weg zu und bei Tränke, Einleitungsformel
51. Š 16: Aufbruchserwartung, Stute wird getötet, pessimist. Grundstimmung
52. Š 18: Paarung und Trächtigkeit, Koranzitat
53. aḤ: vielleicht älteste Onagerepisode in ḥudāilitischem Trauergedicht
54. ŠĠ: spannender Aufbau, zwei Jagdszenen, zwei Hengste
55. aḌ 1: Aufbau, Spannungssteigerung, Gemetzel
56. aḌ 3: Kurzepisode als Teil einer *martiya*
57. UbIH 2: Hengstepisode, Teil eines Gelegenheitsgedichts
58. UbIH 4: Länge, zwei Jagdszenen, Lauffiguren
59. Mul: Einleitungsformel, Metonymien
60. Um: Länge, Heldentum des Hengstes, Tod der Stuten, Lauffiguren
61. Aḥ 3: Jagdszene: nur Pfeil, Zweiteinführungen
62. Aḥ 9: Paraphrase von K 14 mit „Embryonenszene“, Jägergruppe
63. Aḥ 31: Lauffiguren
64. Aḥ 37: Imitation von \*Z 15, Vergleiche, Lauffiguren
65. Aḥ 49: Rasches Erzähltempo
66. Aḥ 140: Aufbau, Anklänge Halbversende - Reim
67. Aḥ 152: Löwe statt Jäger
68. Ra 34: zwei Jäger, verschiedene Einzelheiten
69. Ra 37: Jägerschilderung mit Schlangenvers, *Figura etymologica*
70. ḡR 1: Episodendreierkombination, Aufbau, Naturschilderungen
71. ḡR 6: Stuten- und Hengsteinführung, Aufbruchserwartung aus Stutensicht, Schlußvers
72. ḡR 12: Naturschilderungen, Schlußszene, Vergleiche
73. ḡR 14: später Hengstauftritt, Schlangenszene, Schußszene, Enjambements, Vergleiche, Lauffiguren
74. ḡR 25: Naturschilderungen, Enjambements, Wort- und Wurzelwiederholungen
75. ḡR 26: verschiedene Einzelheiten
76. ḡR 27: Jägerschilderung, Enjambements
77. ḡR 28: verschiedene Einzelheiten
78. ḡR 33: Aufbau, Enjambements, Vergleiche, syntaktische Figuren
79. ḡR 39: Einleitungsformel, Vergleiche, Naturschilderungen, Lauffiguren
80. ḡR 45: phonologische und syntaktische Stilmittel
81. ḡR 46: Wüstenläuferlerche, Aufbau
82. ḡR 66: Einleitungsvers (Kamele - Hengst), fünf Abmagerungsgründe
83. ḡR 68: Reim

# EPISODEN - STECKBRIEF

Nachstehend sind alle 83 Episoden des Korpus mit den wichtigsten Daten verzeichnet. Die erste Spalte enthält fortlaufende Nummer und Abkürzung der Episode sowie den Namen des Dichters. Spalte 2 gibt die Zahl der Verse der Onagerepisode an. Enthält die Episode einen Jagdabschnitt, ist die Zahl seiner Verse in Spalte 3 verzeichnet. Die Spalten 4 und 5 nennen Metrum bzw. Reim. In Spalte 6 ist angegeben, ob es sich um eine Kurzepisode (K), eine Langepisode (L) oder um ein „Zwischending“ zwischen beiden handelt (eingeklammertes K oder L). In der letzten Spalte ist die Vergleichszahl (vgl. S. 181) notiert.

I.	1. AbQ:	'Amr b. Qamī'a	19	11	W	īyyā	L	5
	2. IQ 4:	Imra'alqais	3		Ṭ	3bī	K	33
	3. IQ 10:	Imra'alqais	7		Ṭ	rātī	(K)	43
	4. IQ 34:	Imra'alqais	14		Ṭ	2ṣū	L	36
	5. Aus:	Aus b. Ḥaḡar	31	12	Ṭ	āxifū	L	35
	6. Bi:	Bišr b. Abi Ḥāzim	8		K	3bī	K	38
	7. Z I:	Zuhair	15		W	ā'ū	L	33
	8. Z II:	Zuhair	7		K	3dī	L	14
	9. Z III:	Zuhair	16	7	K	3bū	L	31
	10. N 6:	an-Nābiḡa	5		Ṭ	3bū	(K)	20
	11. N 14:	an-Nābiḡa	5		Ṭ	āxilū	K	20
	12. N 75:	an-Nābiḡa	9		W	2nū	K	56
II.	13. A 1:	al-A'šā Maimūn	5		Ḥ	ālī	K	20
	14. A 15:	al-A'šā Maimūn	15	6	Ṭ	3mī	L	33
	15. A 21:	al-A'šā Maimūn	6		Mtq	āluhā	K	17
	16. A 65:	al-A'šā Maimūn	4		W	2dū	K	25
	17. LM:	Labīd	11		K	āmuhā	L	18
	18. L 4:	Labīd	5		Msh	3bā	K	60
	19. L 11:	Labīd	16		W	ālī	L	25
	20. L 12:	Labīd	7		Ṭ	2mū	L	29
	21. L 15:	Labīd	14		K	2mū	L	43
	22. L 35:	Labīd	12		Ṭ	āxilā	L	17
	23. K 6:	Ka'b b. Zuhair	7		Ṭ	āxilī	K	43
	24. K 7:	Ka'b b. Zuhair	35	12	Mtq	2nā	L	20
	25. K 13:	Ka'b b. Zuhair	35	20	Ṭ	āximū	L	34
	26. K 14:	Ka'b b. Zuhair	25	7	Ḥ	2rā	L	12
	27. K 17:	Ka'b b. Zuhair	4		W	ālā	K	75
	28. K 29:	Ka'b b. Zuhair	5		Ṭ	āxiḥū	K	40
III.	29. RbM I:	Rabī'a b. Maqrūm	12	4	Mtq	2mā	L	17
	30. RbM II:	Rabī'a b. Maqrūm	12	4	W	ā'ū	L	8
	31. ḌbḌ:	Ḍirār b. Ḍabba	14	5	Ṭ	āxirī	L	7
	32. Mut:	Mutammim	11	2	K	3'ū	L	18
	33. aṬQ:	Abū Ṭamaḥān	17		Ṭ	āxilī	L	29
	34. ḤbḤ:	Ḥāḡib b. Ḥabīb	6		B	ānī	L	33

35. 'AbT:	'Abdallāh b. Taur	6	5	T	3fū	L	0
36. Huṭ 3:	al-Huṭai'a	6		T	āxilū	K	33
37. Huṭ 102:	al-Huṭai'a	5		K	2rū	(L)	20
IV. 38. bMuq 16:	Ibn Muqbil	6		K	3rī	K	67
39. bMuq 22:	Ibn Muqbil	14	4	W	2'i	L	21
40. bMuq 29:	Ibn Muqbil	5		T	3lā	K	20
41. bMuq 30:	Ibn Muqbil	12		K	āxilī	L	42
42. Š 1:	aš-Šammāh	15	5	W	ātī	L	33
43. Š 2:	aš-Šammāh	23	2	T	3gī	L	48
44. Š 6:	aš-Šammāh	15		W	2rū	L	33
45. Š 7:	aš-Šammāh	7		T	2ruhā	L	29
46. Š 8:	aš-Šammāh	52	25	T	āxizū	L	27
47. Š 10:	aš-Šammāh	11		W	2'i	K	45
48. Š 11:	aš-Šammāh	9		T	2qū	K	44
49. Š 13:	aš-Šammāh	8		K	āqā	K	25
50. Š 14:	aš-Šammāh	7		B	2lū	L	14
51. Š 16:	aš-Šammāh	21	5	T	2mū	L	14
52. Š 18:	aš-Šammāh	6		W	2nī	K	0
V. 53. aH:	Abū Hirāš	12	6	T	2lū	L	42
54. ŠG:	Šahr al-Ġayy	12	5	W	āmā	L	25
55. aD 1:	Abū Du'aib	21	7	K	3'ū	L	38
56. aD 3:	Abū Du'aib	8		B	3dū	K	38
57. UbH 2:	Usāma b. al-Hārīt	7		Mtq	ābā	K	14
58. UbH 4:	Usāma b. al-Hārīt	35	14	T	āxidū	L	17
59. Mul:	Mulaiḥ b. al-Ḥakam	6		T	āxilū	K	17
60. Um:	Umayya b. Abī 'Ā'id	47	11	Mtq	ālī	L	36
VI. 61. Aḥ 3:	al-Aḥṭal	15	2	B	2lū	L	27
62. Aḥ 9:	al-Aḥṭal	21	4	B	2dū	L	43
63. Aḥ 31:	al-Aḥṭal	6		T	ānī	K	33
64. Aḥ 37:	al-Aḥṭal	21		T	āxiluh	L	24
65. Aḥ 49:	al-Aḥṭal	11	5	B	3dū	L	36
66. Aḥ 140:	al-Aḥṭal	22		B	3rū	L	18
67. Aḥ 152:	al-Aḥṭal	7	1	T	āxilā	L	29
68. Ra 34:	ar-Rā'i	19	3	B	3rī	L	32
69. Ra 37:	ar-Rā'i	22	5	W	ārā	L	9
70. dR 1:	Dū r-Rumma	27	8	B	3bū	L	30
71. dR 6:	Dū r-Rumma	10		T	2ruhā	L	20
72. dR 12:	Dū r-Rumma	25	9	B	2mū	L	28
73. dR 14:	Dū r-Rumma	32	14	T	āluhā	L	31
74. dR 25:	Dū r-Rumma	30	4	T	āxi'i	L	37
75. dR 26:	Dū r-Rumma	4		T	āxibuh	K	0
76. dR 27:	Dū r-Rumma	26	6	T	āxiḥū	L	31
77. dR 28:	Dū r-Rumma	15	1	T	2luhā	L	27
78. dR 33:	Dū r-Rumma	9		T	āmī	L	67
79. dR 39:	Dū r-Rumma	6		T	3ḥū	(K)	50
80. dR 45:	Dū r-Rumma	4		T	āxilī	K	0
81. dR 46:	Dū r-Rumma	9		B	2dū	(L)	33
82. dR 66:	Dū r-Rumma	5		T	āxifī	K	0
83. dR 68:	Dū r-Rumma	4		T	āxikī	K	50

# INDEX DER REIME UND METREN

Nachstehend sind die 83 Episoden des Korpus nach ihrem Reim angeordnet. Siglen in Antiqua bezeichnen, wenn nicht anders angegeben, Episoden im Metrum Ṭawīl, in Kursive solche im *Wāfir*, in unterstrichener Antiqua im Kāmil, in unterstrichener Kursive im Basīl. Andere Metren sind in Klammern angegeben (Mtq = Mutaqārib, Ḥ = Ḥafif, Msh = Munsariḥ).

'	-ā'ū	Z I	f	-3fū	'Abī
b	-3bā	L 4 (Msh)		-āxifū	Aus
	-ābā	UbḤ 2 (Mtq)		-āxifī	ḡR 66
	-3bū	N 6, Z III, <u>ḡR 1</u>	q	-āqā	Š 13
	-āḥibuh	ḡR 26		-2qū	Š 11
	-3bī	IQ 4, <u>Bi</u>	k	-āxikī	ḡR 68
t	-ātī	IQ 10 (-rātī), Š 1	l	-3lā	bMuq 29
ğ	-3ğī	Š 2		-ālā	K 17
ḥ	-3ḥū	ḡR 39		-āxilā	L 35, Aḥ 152
	-āxiḥū	K 29, ḡR 27		-2lū	aḤ, Š 14, <u>Aḥ 3</u>
d	-3dū	<u>aḌ 3, Aḥ 49</u>		-āxilū	N 14, Ḥuṭ 3, Mul
	-2dū	A 65, <u>Aḥ 9, ḡR 46</u>		-ālulhā	ḡR 14, A 21 (Mtq)
	-āxidū	UbḤ 4		-2luhā	ḡR 28
	-3dī	<u>Z II</u>		-āxiluh	Aḥ 37
r	-ārā	Ra 37		-alī	L 11, Um (Mtq), A 1 (Ḥ)
	-2rā	K 14 (Ḥ)		-āxilī	K 6, aṬQ, ḡR 45, <u>bMuq 30</u>
	-3rū	<u>Aḥ 140</u>	m	-āmā	ŞĠ
	-2rū	Š 6, <u>Ḥuṭ 102</u>		-2mā	RbM I (Mtq)
	-2ruhā	Š 7, ḡR 6		-2mū	L 12, Š 16, <u>L 15, ḡR 12</u>
	-3rī	<u>bMuq 16, Ra 34</u>		-āximū	K 13
	-āxirī	ḌbḌ		-āmuhā	<u>LM</u>
z	-āxizū	Š 8		-3mī	A 15
ş	-2şū	IQ 34		-āmī	ḡR 33
'	-3'ū	<u>Mut, aḌ 1</u>	n	-2nā	K 7 (Mtq)
	-ā'ū	<u>RbM II</u>		-2nū	N 75
	-2'ī	<u>bMuq 22, Š 10</u>		-ānī	Aḥ 31, <u>HbH</u>
	-āxi'ī	ḡR 25		-2nī	Š 18
			y	-iyyā	AbQ

## LITERATUR- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

### 1 Quellentexte

Zitierte Texte, die nicht Teil des Korpus sind, sind im Text der Arbeit mit \* versehen (z.B. A 1/15, dagegen \*A 2/15). Abkürzungen mit und ohne Asterisk verweisen i.d.R. auf dieselbe Edition. Da aber einerseits nach Möglichkeit alle Texte eines Dichters im Korpus nach einer einzigen Edition zitiert wurden, ich andererseits die nicht im Korpus enthaltenen Texte der „Sechs Dichter“ und des Abū Du'aib-Diwans nach den allgemein verbreiteten Editionen Ahlwardts bzw. Hells zitieren wollte, verweisen N und \*N, Z und \*Z sowie aD und \*aD, soweit nicht anders angegeben, je auf verschiedene Editionen. – Zur Darstellung der Reimschemata (z.B. -āxibū etc.) wurden die in K. Müller: Kumait 31f. entwickelten Kürzel verwendet.

A = al-A'sā: Gedichte von 'Abū Baṣīr Maimūn ibn Qais al-'A'sā. Nebst Sammlungen von Stücken anderer Dichter des gleichen Beinamens und von al-Musayyab ibn 'Alas. Hrsg. von Rudolf Geyer. London 1928.

'Abid: The Dīwāns of 'Abid ibn al-Abras, of Asad, and 'Āmir ibn aṭ-Ṭufail, of 'Āmir ibn Ṣa'sa'ah, ed. and supplied with a translation and notes, by Charles Lyall. Cambridge 1913.

AbQ = 'Amr b. Qamī'a: The Poems of 'Amr son of Qamī'ah. Ed. and translated by Charles Lyall. Cambridge 1919.

'Abī = 'Abdallāh b. 'Taur in al-Ġubūrī: *qaṣā'id ḡāhiliyya nādira*.

'Adī b. Zaid: *dīwān 'Adī b. Zayd al-'Ibādī*. Hrsg. Muḥammad Ḡabbār al-Mu'aibid. Bagdad 1965.

aD = Abū Du'aib in A. Farrāḡ: *ṣarḥ 'aš'ār al-Hudāliyyin*.

\*aD = Dīwān des Abū Du'aib (Neue Hudailiten-Dīwāne I). Hrsg. und übersetzt von Joseph Hell. Hannover 1926.

al-'Aḡḡāḡ: Sammlungen alter arabischer Dichter II: Die Dīwāne der Regezdichter El'aḡḡāḡ und Ezzafajān. Hrsg. von W. Ahlwardt. Berlin 1903.

Aḡ = al-Aḡḡal: *ṣi'r al-'Aḡḡal, ṣan'at as-Sukkarī*. Hrsg. Faḥraddīn Qabāwa. 2. Druck. 2 Bde. Beirut 1979.

aḤ = Abū Ḥirāš in A. Farrāḡ: *ṣarḥ 'aš'ār al-Hudāliyyin*.

\*aḤ = Abū Ḥirāš in: J. Hell: Neue Hudailiten-Diwane II.

Ahlwardt, Wilhelm: The Divans of the six ancient Arabic poets Ennābiga, 'Antara, Tharafa, Zuhair, 'Alqama and Imru'ulqais. London 1870.

'Alqama: 'Alqama in Ahlwardt: The Divans.

'Antara: 'Antara in Ahlwardt: The Divans.

Ašma'iyyāt: *al-'Ašma'iyyāt. iḥṭiyār al-'Ašma'i*. Hrsg. Aḥmad M. Šākir, 'Abdassalām M. Hārūn. Kairo 1955.

- aTQ = Abū Ṭamahān al-Qainī in al-Ġubūrī: *qaṣā'id ḡāhiliyya nādira*. Aus = Aus b. Haḡar: *dīwān 'Aws b. Haḡar*. Hrsg. Muḡammad Yūsuf Naḡm. 2. Druck. Beirut 1967.
- Bi = Bišr b. Abī Ḥāzim: *dīwān Bišr b. 'abī Ḥāzim al-'Asadī*. Hrsg. 'Izzat Ḥasan. Damaskus 1960.
- bMuq = Ibn Muqbil: *dīwān Ibn Muqbil*. Hrsg. 'Izzat Ḥasan. Damaskus 1962.
- aḍ-Dāmin, Ḥātim Šālih: *qaṣā'id nādira min kitāb „muntahā ṭ-ṭalab min 'aš'ār al-'Arab“*. Beirut 1983.
- ḌbḌ = Ḍirār b. Ḍabba in aḍ-Dāmin: *qaṣā'id nādira*.
- ḍR = Ḍū r-Rumma: *dīwān Ḍī r-Rumma, šarḥ Ibn Ḥātim al-Bāhili, riwāyat Ta'lab*. Hrsg. 'Abdalquddūs Abū Šālih. 2. Druck. 3 Bde. Beirut 1982.
- al-Farazdaq: *Divan de Férizdak*. Publ. avec une trad. franç. par R. Boucher. Paris 1870-1875.
- Farrāḡ, 'Abdassattār Aḡmad (Hrsg.): *šarḥ 'aš'ār al-Huḍaliyyīn*. 3 Bde. Kairo 1965.
- Geyer, Rudolf: *Altarabische Diiamben*. Leipzig-New York 1908.
- al-Ġubūrī, Yahyā: *qaṣā'id ḡāhiliyya nādira*. Beirut 1982.
- al-Ḥansā': *šarḥ dīwān al-Ḥansā'*. Hrsg. Louis Cheikho. Beirut 1896.
- ḤbḤ = Ḥāḡib b. Ḥabīb in Muf.
- Hell, Joseph: *Neue Hudailiten-Diwane II: Sa'ida ibn Ġu'ajja, Abu Ḥiraš, al-Mutanahḡil und Usama ibn al-Ḥariṭ*. Leipzig 1933.
- Huḍ K = Kosegarten, J.G.L.: *The Hudsailian Poems in Arabic and English*. Vol. I. London 1854.
- Huḍ W = Wellhausen, Julius: *Letzter Teil der Lieder der Hudhailiten*. In: *Skizzen und Vorarbeiten*. Erstes Heft. Berlin 1884.
- Ḥumaid b. Ṭaur: *dīwān Humayd b. Ṭawr al-Hilālī*. Hrsg. 'Abdal'aziz al-Maimanī. Kairo 1951.
- Ḥuṭ = al-Ḥuṭai'a: *dīwān al-Ḥuṭay'a, bi-šarḥ b. as-Sikkīt wa-s-Sukkari wa-s-Siḡistānī*. Hrsg. Nu'mān Amīn Ṭahā. Kairo 1958.
- IbĠ = Imra'alqais b. Ġabala in al-Ġubūrī: *qaṣā'id ḡāhiliyya nādira*.
- Ibn al-Anbārī: *šarḥ al-qaṣā'id as-sab' aṭ-ṭiwāl*. Hrsg. 'Abdassalām M. Ḥārūn. 4. Druck. Kairo 1980.
- IQ = Imra'alqais in Ahlwardt: *The Divans*.
- \*IQ Ed. Ibrāhīm = *dīwān Imri'ilqays*. Hrsg. Muḡammad Abū l-Faḍl Ibrāhīm. Kairo 1958.
- K = Ka'b b. Zuhair: *šarḥ dīwān Ka'b b. Zuhayr, šan'at as-Sukkari*. Hrsg. 'Abbās 'Abdalqādir. Kairo 1950.
- \*K Ed. Kowalski: *Tadeusz Kowalski: Le Dīwān de Ka'b ibn Zuhair*. Krakau 1950 (= *Mémoires de la commission orientaliste* No 38).
- al-Kumait: *ši'r al-Kumayt b. Zayd al-'Asadī*. Hrsg. Dāwūd Sallūm. 3 Bde. Bagdad 1969-1970.



- L = Labīd: *šarḥ dīwān Labīd b. Rabī'a al-ʿĀmirī*. Hrsg. Iḥsān ʿAbbās. Kuwait 1962.
- al-Marrār b. Munqid in Muf.
- Mu'all: s. Ibn al-Anbārī: *šarḥ*.
- Muf: The Mufaḍḍaliyāt. Comp. by al-Mufaḍḍal. Ed. by Charles J. Lyall. Vol. I: Text. Oxford 1921. II: Transl. and Notes. Oxford 1918. III: Indexes by A.A. Bevan. Leiden-London 1924.
- Mul = Mulaiḥ b. Ḥakam in A. Farrāğ: *šarḥ 'aš'ār al-Hudaliyyīn*.
- Mut = Mutammim b. Nuwaira in Muf.
- Muzāḥim: The Poetical Remains of Muzāḥim al-ʿUqailī. Ed. F. Krenkow. Leiden 1920.
- N = an-Nābiğā aḍ-Ḍubyānī: *dīwān an-Nābiğā aḍ-Ḍubyānī, šan'at b. as-Sikkīt*. Hrsg. Šukrī Faišal. Beirut 1968.
- \*N = an-Nābiğā aḍ-Ḍubyānī in Ahlwardt: The Divans.
- Naqā'id: The Naqā'id of Jarir and al-Farazdaq. Ed. by Anthony A. Bevan. Vol. I-II. Leiden 1905-1909. Vol. III: Indices and Glossary. Leiden 1908-1912.
- al-Quṭāmī: Dīwān des ʿUmeir ibn Schujeim al-Quṭāmī. Hrsg. u. erläutert von Jakob Barth. Leiden 1902.
- Ra = ar-Rā'i: Der Dīwān des Rā'i an-Numairī. Gesammelt und hrsg. von Reinhard Weipert. Beirut 1980 (= Beirut Texts and Studies 24).
- RbM = Rabī'a b. Maqrūm in Muf.
- \*RbM Ed. al-Qaisī: *šī'r Rabī'a b. Maqrūm aḍ-Ḍabbī*. Hrsg. Nūrī Ḥamūdī al-Qaisī. Bagdad 1968.
- Ru'ba b. al-ʿAğğāğ: Sammlungen älter arabischer Dichter III: Der Dīwān des Regezdichters Rūba ben El'ağğāğ. Hrsg. von W. Ahlwardt. Berlin 1903.
- Š = aš-Šammāḥ: *dīwān aš-Šammāḥ b. Dirār aḍ-Ḍubyānī*. Hrsg. Šalāḥaddīn al-Hādī. Kairo 1968.
- Šamardal: Tilman Seidensticker: Die Gedichte des Šamardal Ibn Šarik. Neuedition, Übersetzung, Kommentar. Wiesbaden 1983.
- SbĞ = Sā'ida b. Ğu'ayya in Hell: Neue Hudailiten-Diwane II.
- ŞĞ = Şaḥr al-Ğayy in A. Farrāğ: *šarḥ 'aš'ār al-Hudaliyyīn*.
- Ṭarafa in Ahlwardt: The Divans.
- aṭ-Ṭirimmaḥ: The Poems of Ṭufail ibn ʿAuf al-Ghanawī and aṭ-Ṭirimmaḥ ibn Ḥakīm aṭ-Ṭā'yī. Ed. and transl. by F. Krenkow. London 1927.
- Ṭufail: s. aṭ-Ṭirimmaḥ.
- UbḤ = Usāma b. al-Ḥārīt in A. Farrāğ: *šarḥ 'aš'ār al-Hudaliyyīn*.
- Um = Umayya b. Abī ʿĀ'id in ebd.
- Z, \*Z Ed. Kairo = Zuhair: *šarḥ dīwān az-Zuhayr, šan'at Ta'lab*. Hrsg. Aḥmad Zakī al-ʿAdawī. Kairo 1964.
- \*Z = Zuhair in Ahlwardt: The Divans.

## 2 Andere Titel

- Abel, Ludwig: Die sieben Mu'allakât. Text, vollständiges Wörterverzeichnis, deutscher und arabischer Commentar. Berlin 1891.
- Abicht, Rudolf: 'As'âru-l-Hudalijjîna. Die Lieder der Dichter vom Stamme Hudail aus dem arabischen übersetzt. Namslau 1879.
- Abu-Deeb, Kamal: Towards a Structural Analysis of pre-Islamic Poetry. In: International Journal of Middle East Studies 6 (1975) 148-184.
- Abū Zaid al-Ansāri: *kitāb aš-šağar wa-n-nabāt*. Als *k. aš-šağar li-'abī 'Abdallāh ... al-ma'rūf bi-b. Ḥālawayh* hrsg. von Samuel Nagelberg. Kirchhain 1909.
- Ahlwardt, Wilhelm: Bemerkungen über die Aechtheit der alten Arabischen Gedichte. Greifswald 1872.
- .: Chalef alahmar's Qasside. Berichtigter arabischer Text ... Greifswald 1859.
- Al-Hubaishi, Ahmed und Klaus Müller-Hohenstein: An introduction to the vegetation of Yemen. Ecological basis, floristic composition, human influence. Eschborn 1984.
- Allen, M.J.S. and G.R. Smith: Some Notes on Hunting Techniques and Practices in the Arabian Peninsula. In: Arabian Studies II (1975) 108-147.
- Andrews, Roy Chapman: The Mongolian Wild Ass. In: Natural History 33 (1933) 3-16.
- Antonius, Otto: Beobachtungen an Einhufern in Schönbrunn. I. Der syrische Halbesel (*Equus hemionus hemippus* J. Geoffr.). In: Der Zoologische Garten (NF) 1 (1929) 19-25.
- .: Über Herdenbildung und Paarungseigentümlichkeiten der Einhufer. In: Zeitschrift für Tierpsychologie 1 (1937) 259-289.
- .: On the Geographical Distribution, in Former Times and To-day, of the Recent Equidae. In: Proceedings of the Zoological Society, London, Ser. B, Vol. 107 (1938) 557-564.
- .: Beobachtungen an Einhufern. In: Zeitschrift für Tierpsychologie 12 (1955) 169-174.
- App. = Apparat
- al-Asad, Naṣīraddīn: *maṣādir aš-ši'r al-ğāhilī wa-qīmatuhā at-tārīhiyya*. Kairo 1956.
- al-Aṣma'ī: *k. al-ḥayl*: Das Kitāb al-chail von al-'Aṣma'ī. Hrsg. u. mit Anm. versehen von August Haffner. (= SBAW 132 (1895) X. Abhandlung).
- .: *k. al-wuḥūš*: Das Kitāb al-wuḥūš von Al-'Aṣma'ī mit einem Paralleltexte von Qutrub. Hrsg. u. mit Anm. versehen von Rudolf Geyer. (= SBAW 115 (1888) 353-420).
- Az = al-Azharī, Muḥammad b. Aḥmad: *tahdīb al-luğa*. Hrsg. 'Abd-assalām M. Hārūn u.a. 15 Bde. Kairo 1964-1967. Indices: 'Abdassalām M. Hārūn: *fahāris mu'ğam tahdīb al-luğa li-l-'Azharī*. Kairo 1976.

- Baehr, Rudolf (Hrsg.): Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion. Darmstadt 1967 (= Wege der Forschung VI).
- al-Baġdādī, 'Abdalqādir b. 'Umar: *ḥizānat al-'adab wa-lubb lubāb lisān al-'Arab*. Hrsg. 'Abdassalām M. Hārūn. 13 Bde. Kairo 1967-1986.
- al-Bakrī, Abū 'Ubaid: *mu'ğam mā sta'ğam min 'asmā' al-bilād wa-l-mawāḍi'*. Hrsg. Muṣṭafā as-Saqqā. 4 Bde. Kairo 1945-1951.
- Bannikov, Andrej G.: Zur Biologie des Kulans. *Equus hemionus* Pallas. In: Zeitschrift für Säugetierkunde 23 (1958) 157-168.
- Barth, Jakob: Zur Kritik und Erklärung des Aḥṭal-Diwāns. In: WZKM 15 (1901) 1-23.
- Bateson, Mary Catherine: Structural Continuity in Poetry. A Linguistic Study of Five Pre-Islamic Arabic Odes. Paris-The Hague 1970.
- Bauer, Thomas: Das Pflanzenbuch des Abū Ḥanīfa ad-Dīnawarī. Inhalt, Aufbau, Quellen. Wiesbaden 1988.
- .: Muzarrids Qaṣīde vom reichen Ritter und dem armen Jäger. Erscheint in Festschrift für Ewald Wagner. Wiesbaden 199? (Beiruter Texte und Studien).
- Bencheikh, Jamal Eddine: Poétique arabe. Essai sur les voies d'une création. Paris 1975.
- Benhamouda, Ahmed: L'Autruche dans la poésie de Du-l-Rumma. In: Mélanges Louis Massignon. Institut Français de Damas. Damaskus 1956. Bd. I 199-205.
- Binder, Friedrich: Die Bodenformen Wüstenarabiens und ihre heutigen Bezeichnungen. In: WZKM 51 (1948-52) 43-55.
- Blachère, Régis: Un problème d'histoire littéraire: A'šā Maymūn et son oeuvre. In: Arabica 10 (1963) 24-55.
- .: Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle de J.-C. 3 Bde. Paris 1952-1966.
- .: et al.: al-Kāmil. Dictionnaire arabe - français - anglais. (Langue classique et moderne) Bd. 1ff. Paris 1964ff.
- Bloch, Alfred: Die altarabische Dichtung als Zeugnis für das Geistesleben der vorislamischen Araber. In: Anthropos (Freiburg) Bd. 37-40 (1942-45) 186-204.
- .: Der künstlerische Wert der altarabischen Verskunst. In: Acta Orientalia 21 (1953) 207-238.
- .: Qaṣīda. In: Asiatische Studien 2 (1948) 106-132.
- Bräü, Hans Hermann: Die Bogen-Qaṣīdah von aš-Šammāḥ. In: WZKM 33 (1926) 74-95.
- .: Die Gedichte des Ḥudailiten Mulaiḥ b. al-Ḥakam. In: Zeitschrift für Semitistik und verwandte Gebiete 5 (1927) 69-94, 262-287.
- Bräunlich, Erich: Abū Du'aib-Studien. In: Der Islam 18 (1929) 1-23.
- .: Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer Poesien. In: Der Islam 24 (1937) 201-269.
- .: The Well in Ancient Arabia. In: Islamica 1 (1925) 41-76, 288-343, 454-528.

- Brend, Ruth M. (Hrsg.): *Advances in Tagmemics*. Amsterdam 1974 (= North-Holland Linguistic Series 9).
- Brentjes, Burchard: Onager und Esel im Alten Orient. In: *Beiträge zu Geschichte, Kultur und Religion des Alten Orients*. In memoriam Eckhard Unger. Hrsg. von M. Lurker. Baden-Baden 1971, 131-145.
- Brockelmann, Carl: *Geschichte der arabischen Litteratur*. 2 Bde. 2. Aufl. Leiden 1943-1949, 3 Supplementbde. Leiden 1937-1942.
- Brockelmann: s. auch Huber: *Labīd*.
- BSOAS = Bulletin of the Society of Oriental and African Studies, London.
- Bürger, Peter: Zur ästhetischen Wertung mittelalterlicher Dichtung. *Les oisillons de mon país* von Grace Brulé. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971) 24-34.
- Caskel, Werner: *Das Schicksal in der altarabischen Poesie*. Leipzig 1926 (= Morgenländische Texte und Forschungen I, 5).
- . -: *Ġamharat an-nasab*. Das genealogische Werk des Hišām ibn Muḥammad al-Kalbī. 2 Bde. Leiden 1966.
- CHALUP = Beeston, A.F.L. et al. (Hrsg.): *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period (The Cambridge History of Arabic Literature I)*. Cambridge 1983.
- Clabby, John: *Naturgeschichte des Pferdes*. Heidenheim 1978.
- Daoud, Hazim S., revised by Ali Al-Rawi: *Flora of Kuwait*. Vol. 1: *Dicotyledoneae*. Kuwait 1985.
- Dickson, H.R.P.: *The Arab of the Desert*. 2nd ed. London 1950.
- Dickson, Violet: *The Wild Flowers of Kuwait and Bahrain*. London 1955.
- ad-Dīnawarī: *nabāt* I = Lewin, Bernhard (Hrsg.): *The Book of Plants of Abū Ḥanifa ad-Dīnawarī*. Part of the Alphabetical Section (*ʿalif* - *zāy*). Uppsala, Wiesbaden 1953 (= Uppsala Universitets Arsskrift 1953:10).
- ad-Dīnawarī: *nabāt* II = Abū Ḥanifa ad-Dīnawarī: *The Book of Plants*. Part of the Monograph Section. Hrsg. Bernhard Lewin. Wiesbaden 1974 (= Bibliotheca Islamica 26).
- Dobberstein, J. und Tankred Koch: *Lehrbuch der vergleichenden Anatomie der Haustiere*. 3 Bde. Leipzig 1953-1958.
- Dragonetti, Roger: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Brugge 1960.
- EI<sup>1</sup> = *Enzyklopädie des Islam*. 4 Bde. Leiden 1913-1934.
- EI<sup>2</sup> = *Encyclopaedia of Islam*. New Edition. Vol. Iff. Leiden 1954ff.
- Eisenstein, Herbert: *Die Trappe in der klassisch-arabischen Literatur*. In: *WZKM* 75 (1983) 35-64.
- . -: *Der Vogel mukkāʾ in der klassisch-arabischen Literatur*. In: *ZDMG* 134 (1984) 257-268.

- El Tayīb, Abdulla: Pre-Islamic poetry. In: CHALUP 27-109.
- Euting, Julius: Der Kamels-Sattel bei den Beduinen. In: Orientalische Studien. Theodor Nöldeke zum siebzigsten Geburtstag. Hrsg. Carl Bezold, 393-398.
- Fischer, Wolfdietrich: Farb- und Formbezeichnungen in der Sprache der altarabischen Dichtung. Untersuchungen zur Wortbedeutung und zur Wortbildung. Wiesbaden 1965.
- .: Grammatik des klassischen Arabisch. Wiesbaden 1972 (= Porta linguarum orientalium. Neue Serie XI).
- Flora of Iraq. Ed. by C.C. Townsend, Evan Guest et al. Vol. Iff. Bagdad 1966ff.
- Fraenkel, Sigmund: Die aramäischen Fremdwörter im Arabischen. Leiden 1886.
- .: Beiträge zur Erklärung der mehrlautigen Bildungen im Arabischen. Leiden 1878.
- al-Ğahiz, Abū 'Utmān 'Amr b. Baħr: *k. al-ħayawān*. Ed. 'Abdassalām M. Hārūn. 7 Bde. Kairo 1938-1945.
- Gandz, Salomon: Die Mu'allāqa des Imrulqais. Wien 1913 (= SBAW 170/4).
- GAL = C. Brockelmann: Geschichte der arabischen Litteratur.
- GAP II = H. Gätje (Hrsg.): Grundriß der Arabischen Philologie II.
- GAS = F. Sezgin: Geschichte des arabischen Schrifttums.
- Gätje, Helmut (Hrsg.): Grundriß der Arabischen Philologie. Band II: Literaturwissenschaft. Wiesbaden 1987.
- Geiger, Bernhard: Die Mu'allāqa des ƦaraƦa. 1n: WZKM 19 (1905) 323-370, 20 (1906) 37-80.
- Geyer, Rudolf: Gedichte und Fragmente des 'Aus ibn Ĥajar. Wien 1892 (= SBAW 126/13).
- .: Beiträge zur Kenntnis altarabischer Dichter. 2. Al-Mumazzaq. In: WZKM 18 (1904) 1-29.
- .: Zwei Gedichte von Al-'A'šā. I. Mā bukā'u. Wien 1905 (= SBAW 149/4).
- .: Zwei Gedichte von Al-'A'šā. II. Waddi' Hurairata. Wien 1919 (= SBAW 192/3).
- Gruber, Jörn: Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts. Tübingen 1983 (= Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 194).
- Grünebaum, Gustav von: Die Wirklichkeitsweite der früharabischen Dichtung. Wien 1937.
- .: Zur Chronologie der früharabischen Dichtung. In: Orientalia 8 (1939) 328-345.
- .: Abū Du'ād al-Iyādī: Collection of Fragments. In: WZKM 51 (1948-52) 83-105, 249-282.

- Grzimeks Enzyklopädie Säugetiere. Bd. 4. München 1987.
- Grzimeks Tierleben. Enzyklopädie des Tierreichs. 6. Bd.: Kriechtiere. Zürich 1971. 12. Bd.: Säugetiere 3. Zürich 1972.
- Guette, Robert: D'une poésie formelle en France au Moyen âge. In: *Revue des sciences humaines* 54 (1949) 61-68.
- Gulich, Elisabeth und Wolfgang Raible: *Linguistische Textmodelle*. München 1977.
- Haffner, August: *Texte zur arabischen Lexikographie*. Nach Handschriften herausgegeben. Leipzig 1905.
- al-Ḥalīl b. Aḥmad al-Farāhidī: *k. al-'ayn*. Hrsg. Maḥdī al-Maḥzūmī und Ibrāhīm as-Sāmarrā'ī. Bd. 1ff. Kuwait-Bagdad 1980ff.
- Hamidullah, Muhammad: *Le Dictionnaire botanique d'Abū Ḥanīfa ad-Dīnawarī (kitāb an-nabāt, de sīn à yā')*, reconstitué d'après les citations des ouvrages postérieurs. Kairo 1973.
- Harrison, David L.: *The Mammals of Arabia*. 3 Vols. London 1964-1972.
- Heinrichs, Wolfhart: Die altarabische Qaṣīda als Dichtkunst. Bemerkungen und Gedanken zu einem neuen Buch. In: *Der Islam* 51 (1974) 118-124.
- .: *Literary Theory: The Problem of its Efficiency*. In: *Arabic Poetry. Theory and Development*. Hrsg. G.E. von Grunebaum. Wiesbaden 1973, 19-69.
- Held, Volker: Die 'romantische' Deutung des Minnesangs. Ein Beitrag zur Forschungsgeschichte. In: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 26 (1976) 58-82.
- Henninger, Josef: *Pariastämme in Arabien*. In: *Festschrift zum 50jährigen Bestandsjubiläum des Missionshauses St. Gabriel, Wien-Mödling (= Sankt Gabrierler Studien 8)*. Wien 1939, 501-539.
- Hess, J.J.: *Von den Beduinen des innern Arabiens*. Zürich 1938.
- .: *Bemerkungen zu Eutings Darstellung des arabischen Kamelsattels...* In: *Der Islam* 4 (1913) 314-319.
- Hommel, Fritz: *Die Namen der Säugethiere bei den südsemitischen Völkern*. Leipzig 1879.
- Huber, Anton: *Über das „Meisir“ genannte Spiel der heidnischen Araber*. Leipzig 1883.
- .: *Die Gedichte des Lebīd*. Hrsg. von Carl Brockelmann. Leiden 1891. Zweiter Teil u.d.T.: *Diwan des Lebīd*. Leiden 1891.
- Ibn Fāris, Abū l-Ḥusain Aḥmad: *k. maqāyīs al-luġa*. Hrsg. 'Abdassalām M. Hārūn. 6 Bde. Kairo 1969-1972.
- Ibn Manzūr, Abū l-Faḍl Ġamaladdīn M. b. Mukarram: *lisān al-'Arab*. 15 Bde. Beirut 1955-1956.
- Ibn Qutaiba, Abū Muḥammad 'Abdallāh: *k. al-ma'ānī l-kabīr*. Hrsg. F. Krenkow. 3 Bde. in 2. Haidarabad 1949-1950.
- .: *k. aṣ-ṣi'r wa-ṣ-ṣu'arā'*. Hrsg. Aḥmad Muḥammad Šākir. 2. Aufl. Kairo 1967.

- Ibn Sida, Abū l-Hasan al-Mursī: *k. al-muḥaṣṣaṣ fī l-luġa*. Hrsg. Maḥmūd aš-Šanqīṭī et al. 17 Bde. Būlāq a.H. 1316-1321.
- i.K. = im Korpus
- Jacob, Georg: Altarabisches Beduinenleben. Nach den Quellen geschildert. 2. Aufl. Berlin 1897 (= Studien in arabischen Dichtern, III).
- . -: Schanfarā-Studien. 1. Teil: Der Wortschatz der Lāmīja nebst Übersetzung und beigefügtem Text. München 1914. 2. Teil: Parallelen und Kommentar zur Lāmīja, Schanfarā-Bibliographie. München 1915 (= Sitzungsber. der Königlich Bayerischen Akad. d. Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 1914, 8 und 1915, 4).
- Jacobi, Renate: Allgemeine Charakteristik der arabischen Dichtung. Die altarabische Dichtung. Omajjadische Dichtung. In: GAP II 7-40.
- . -: Studien zur Poetik der altarabischen Qaṣīde. Wiesbaden 1971.
- JAL = Journal of Arabic Literature.
- Jayyusi, Salma K.: Umayyad poetry. In: CHALUP 387-432.
- Kazzarah, Salah: Die Dichtung der Tamīm in vorislamischer Zeit. Ein Beitrag zur Kenntnis der altarabischen Poesie. Diss. Erlangen 1982.
- Klingel, Hans: Soziale Organisation und Verhalten freilebender Steppenzebras. In: Zeitschrift für Tierpsychologie 24 (1967) 580-624.
- . -: Das Verhalten der Pferde (Equidae). In: Handbuch der Zoologie Teil 10/24 = Bd. 8/49. Berlin-New York 1972.
- . -: Soziale Organisation und Verhalten des Grevy-Zebras (*Equus grevyi*). In: Zeitschrift für Tierpsychologie 36 (1974) 37-70.
- . -: Observations on Social Organization and Behaviour of African and Asiatic Wild Asses (*Equus africanus* and *E. hemionus*). In: Zeitschrift für Tierpsychologie 44 (1977) 323-331.
- Klingel, Hans und Ute: Tooth Development and Age Determination in the Plains Zebra (*Equus quagga boehmi* Matschie). In: Der Zoologische Garten (NF) 33 (1966) 34-54.
- Kofler, Hans: Das Kitāb al-Addād von Abū 'Alī Qutrub ibn al-Mustanīr. In: Islamica 5 (1932) 241-284, 385-461, 493-544.
- Köhler, Erich: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur. Hrsg. von Henning Krauß und Dietmar Rieger. Stuttgart u.a. 1985.
- . -: Zur Struktur der altprovenzalischen Kanzone. In: E. Köhler: Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania. Frankfurt 1972, 28-45.
- Kraemer, Jörg: Theodor Nöldekes Belegwörterbuch zur klassischen arabischen Sprache. Fasz. 1. 2. Berlin 1952. 1954.
- Krenkow, Friedrich: The Use of Poison by the Ancient Arabs. In: Islamica 4 (1931) 596-601.
- Krumbiegel, Ingo: Einhufer. Wittenberg 1958 (= Die neue Brehm-Bücherei 208).

- Kunitzsch, Paul: Der Sternhimmel in den „Dichterischen Vergleichen der Andalus-Araber“. In: ZDMG 128 (1978) 238-251.
- .: Untersuchungen zur Sternnomenklatur der Araber. Wiesbaden 1961.
- Küper, Christoph: Linguistische Poetik. Stuttgart u.a. 1976.
- LA = Lesart
- Lane, Edward William: An Arabic-English Lexicon. Book I Part 1-8. London-Edinburgh 1863-1893.
- Leuschner, B.: Grundstrukturen des 'Paragraphs'. Ein Problem der Textgrammatik. In: Linguistische Berichte 21 (1972) 80-95.
- Lewin, Bernhard: A Vocabulary of the Hudailian Poems. Göteborg 1978 (= Acta regiae societatis scientiarum et litterarum Gothoburgensis. Humaniora 13).
- Lichtenstädter, Ilse: Das *Nasīb* der altarabischen *Qaṣīde*. In: Islamica 5 (1932) 17-96.
- .: A Modern Analysis of Arabic Poetry. In: Islamic Culture 15 (1941) 429-434.
- lisān* = Ibn Manẓūr: *lisān al-ʿArab*.
- Longacre, Robert und Stephen Levinsohn: Field Analysis of Discourse. In: Current Trends in Textlinguistics. Ed. Wolfgang U. Dressler. Berlin-New York 1978, 103-122.
- Löw, Immanuel: Die Flora der Juden. 4 Bde. Wien-Leipzig 1924-1934.
- Lyall, Charles J.: The Pictorial Aspects of Ancient Arabian Poetry. In: The Journal of the Royal Asiatic Society 1912, 133-152.
- Macartney, C.H.H.: A Short Account of Dhu'r Rummah. In: A Volume of Oriental Studies. Presented to Edward G. Browne. Ed. T.W. Arnold and R.A. Nicholson. Cambridge 1922, 293-303.
- al-Mas'ūdī, Abū l-Ḥasan 'Alī: *murūğ ad-dahab wa-ma'ādin al-ğawhar*. Hrsg. Charles Pellat. 7 Bde. Beirut 1965-1979.
- Mazak, Vratislav: Asiatische Wildesel im Prager Zoologischen Garten nebst Bemerkungen zur Systematik der Untergattung *Hemionus*. In: Zeitschrift für Säugetierkunde 28 (1963) 278-293.
- .: Haarwechsel und Haarwuchs bei Przewalski-Pferd und Onager im Prager Zoologischen Garten während der Jahre 1958-1960. In: Věstník Československé společnosti zoologické 26/3, Prag 1962, 271-287.
- Michel, Georg: Grundzüge der Stilistik. In: Kleine Enzyklopädie Deutsche Sprache. Leipzig 1983, 450-489.
- Migahid, Ahmad Mohammad: Flora of Saudi Arabia. 2nd ed. 2 Vols. Riyadh 1978.
- Monroe, James T.: Oral Composition in Pre-Islamic Poetry. In: JAL 3 (1972) 1-53.
- Montgomery, James E.: Dichotomy in *Jāhili* Poetry. In: JAL 17 (1986) 1-20.



- Müller, Gottfried: Ich bin Labīd und das ist mein Ziel. Zum Problem der Selbstbehauptung in der altarabischen Qaside. Wiesbaden 1981 (= Berliner Islamstudien Bd. 1).
- Müller, Kathrin: Kritische Untersuchungen zum Diwan des Kumait b. Zaid. Freiburg 1979 (= Islamkundliche Untersuchungen 52).
- Musil, Alois: The Manners and Customs of the Rwala Bedouins. New York 1928.
- .: Northern Neǧd. A Topographical Itinerary. New York 1928.
- Nöldeke, Theodor: Beiträge zur Kenntniss der Poesie der alten Araber. Hannover 1864.
- .: Die ghassânischen Fürsten aus dem Hause Gafna's. Berlin 1887 (Aus den Abhandlungen der Königl. Preuss. Akademie der Wissenschaften zu Berlin vom Jahre 1887).
- .: Delectus veterum carminum arabicorum. Berlin 1890.
- .: Zur Grammatik des classischen Arabisch. Wien 1897. Neu ed. bearbeitet von A. Spitaler. Darmstadt 1963.
- .: Fünf Mo'allaqāt, übers. und erkl., I-III. Wien 1899-1901 (= SBAW 140, 142, 144).
- .: Neue Beiträge zur semitischen Sprachwissenschaft. Straßburg 1910.
- .: Dhurrumma. In: Zeitschrift für Assyriologie und verwandte Gebiete 33 (1921) 169-197.
- OLZ = Orientalistische Literaturzeitung.
- Oppenheim, Max Freiherr von: Die Beduinen. Bd. I-II. Unter Mitbearbeitung von E. Bräunlich und W. Caskel. Leipzig 1939-43. Bd. III-IV. Bearbeitet und herausgegeben von W. Caskel. Wiesbaden 1952-68.
- Pellat, Charles: Dictons rimés, *anwā'* et mansions lunaires chez les arabes. In: Arabica 2 (1955) 17-41.
- Petráček, Karel: Syntaktisches aus dem Diwān des al-Aḥwaṣ al-Anṣārī. In: Archiv orientální 28 (1960) 174-180.
- Pieper, Werner: Der Pariastamm der Ṣlēb. In: Le Monde Oriental 17 (1923) 1-75.
- Plett, Heinrich F.: Textwissenschaft und Textanalyse. Heidelberg 1975.
- Raswan, Carl R.: Vocabulary of Bedouin Words concerning Horses. In: Journal of Near Eastern Studies 4 (1945) 97-129.
- Reckendorf, Hermann: Die syntaktischen Verhältnisse des Arabischen. Teil 1.2. Leiden 1895. 1898. Neudruck 1967.
- Reinert, Benedikt: Probleme der vormongolischen arabisch-persischen Poesiegemeinschaft und ihr Reflex in der Poetik. In: Arabic Poetry. Theory and Development. Ed. G.E. von Grunebaum. Wiesbaden 1973, 71-105.
- Rescher, Oskar: Abriss der arabischen Literaturgeschichte. Bd. 1. Stuttgart 1925.

- .: Beiträge zur arabischen Poesie IV/2, VI/2,3, VII/2. Istanbul-Stuttgart o.J., 1954/55, 1961/62.
- Rieger, Dietmar: Mittelalterliche Lyrik Frankreichs. Bd. I: Lieder der Troubadours. Provenzalisch/Deutsch. Stuttgart 1980. Bd. II: Lieder der Trouvères. Französisch/Deutsch. Stuttgart 1983.
- Salonen, Armas: Jagd und Jagdtiere im alten Mesopotamien. Helsinki 1976 (= *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, Ser. B, T. 196).
- SBAW = Sitzungsberichte der (Kaiserl.) Akademie der Wiss., phil.-hist. Classe, Wien.
- Schißel von Fleschenberg, Otmar: Das Adjektiv als Epitheton im Liebesliede des zwölften Jahrhunderts. Leipzig 1908.
- Schoeler, Gregor: Arabische Naturdichtung. Die *Zahriyāt*, *Rabī'iyāt* und *Raudiyāt* von ihren Anfängen bis *aṣ-Ṣanaubarī*. Eine gattungs-, motiv- und stilgeschichtliche Untersuchung. Beirut 1974 (= *Beiruter Texte und Studien* 15).
- .: Die Anwendung der oral poetry-Theorie auf die arabische Literatur. In: *Der Islam* 58 (1981) 205-236.
- Schwarzlose, Friedrich Wilhelm: Die Waffen der alten Araber aus ihren Dichtern dargestellt. Leipzig 1886.
- See, Klaus von: Skaldendichtung. München 1980.
- Seidensticker: s. 1. Quellentexte unter „Šamardal“.
- Sezgin, Fuat: Geschichte des arabischen Schrifttums. Bd. 1ff. Leiden 1967ff.
- Sībawaih, Abū Bišr 'Amr b. 'Uṭmān: *kitāb Sibawayh*. Hrsg. 'Abdassalām M. Hārūn. 2. Aufl. 5 Bde. Kairo 1977-1983.
- Singer, Hans-Rudolf: Fortleben alten Wortgutes in arabischen Beduinen-Mundarten. In: *Mélanges de l'Université Saint-Joseph* 48 (1973/74) 393-403.
- Smith, Sidney: Events in Arabia in the 6th Century A.D. In: *BSOAS* 16 (1954) 425-468.
- Stein, Lothar: Die Šammar-Ġerba. Beduinen im Übergang vom Nomadismus zur Sesshaftigkeit. Berlin 1967 (= *Veröffentl. d. Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Heft 17).
- Stetkevych, Suzanne Pinckney: Structuralist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions. In: *Journal of Near Eastern Studies* 42 (1983) 85-107.
- TA = az-Zabīdī: *tāğ al-'arūs*.
- Thilo, Ulrich: Die Ortsnamen in der altarabischen Poesie. Wiesbaden 1958 (= *Schriften der Max Freiherr von Oppenheim-Stiftung*, Heft 3).
- Trumler, Eberhard: Entwurf einer Systematik der rezenten Equiden und ihrer fossilen Verwandten. In: *Säugetierkundliche Mitteilungen* 9 (1961) 109-125.
- .: Das „Rossigkeitsgesicht“ und ähnliches Ausdrucksverhalten bei Einhufern. In: *Zeitschrift für Tierpsychologie* 16 (1959) 478-488.

- Ullmann, Manfred: Untersuchungen zur Rağazpoesie. Ein Beitrag zur arabischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Wiesbaden 1966.
- .: Beiträge zum Verständnis der „Dichterischen Vergleiche der Andalus-Araber“. In: Welt des Orients 9 (1977) 104-124.
- .: Das Gespräch mit dem Wolf. München 1981 (= Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch Nr. 2 - Bayer. Akad. d. Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsber., 1981 Heft 2).
- .: Flughühner und Tauben. München 1982 (= Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch Nr. 3 - Bayer. Akad. d. Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsber., 1982 Heft 1).
- Wagner, Ewald: War die kontinuierliche Vokalfrequenzabweichung ein Stilmittel der altarabischen Dichter? In: ZDMG 124 (1974) 15-32.
- .: Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung. Bd. I: Die altarabische Dichtung. Bd. II: Die arabische Dichtung in islamischer Zeit. Darmstadt 1987. 1988 (= Grundzüge Bd. 68. 70).
- Wehr, Hans: Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart. Arabisch-Deutsch. 5. Aufl. Wiesbaden 1985.
- Weilhausen: Lieder der Huḏailiten: s. 1. Quellentexte unter Huḏ W.
- Wiedemann, Eilhard: Aufsätze zur arabischen Wissenschaftsgeschichte. 2 Bde. Hildesheim 1970.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 5. Aufl. Stuttgart 1969.
- WKAS = Wörterbuch der Klassischen Arabischen Sprache. Hrsg. durch die Deutsche Morgenländische Gesellschaft. Bd. I. II. Wiesbaden 1970. 1972ff.
- WZKM = Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.
- Yāqūt b. ‘Abdallāh ar-Rūmī: *mu‘ğam al-buldān*. 5 Bde. Beirut 1955-1957.
- (TA<sup>1</sup> =) az-Zabīdī, Muḥammad Murtaḏā: *tāğ al-‘arūs min ġawāhir al-qāmūs*. 10 Bde. Kairo a.H. 1306-1307.
- (TA<sup>2</sup> =) dto. Ed. ‘Abdassattār Aḥmad Farrāğ. Bd. 1ff. Kuwait 1965ff.
- ZDMG = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.
- Zeeb, Klaus: Wildpferde in Dülmen. 4. Aufl. Bern 1965.
- Zumthor, Paul: Essai de poésie médiévale. Paris 1972.
- Zwettler, Michael: The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry. Its Character and Implications. Columbus/Ohio 1978.